

العدد 65 -مارس 2013

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

مجاناً كتاب:

في مديح الحدود

ريجيس دوبريه

عبدالرحمن الأبنودي

صانع أسطورة الهلالي

الجسد المنتفض

مؤشر الحرية

صنع اللّه إبراهيم

الكاتب الموقف

أحوال وأهوال

بابا عمرو

حياة وموت البطل

صدر في سلسلة كتاب الدوحة:



وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

متى يجيد العرب فن المناظرة؟

تحدثت في العدد الماضي عن ثقافة الحوار وكيف نجعل الحوار منهجاً أصيلاً في تعاملنا وجميع أوجه حياتنا، وأطرح في هذا العدد سؤالاً حول المناظرة بوصفها إحدى المهارات الأساسية في حياتنا أيضاً.

لقد أصبحت المناظرة علماً يدرس في الجامعات والكليات والمعاهد غير العربية، وتعقد من أجلها المؤتمرات والندوات العالمية، وتجرى فيها البحوث والدراسات الأكاديمية المتخصصة، إدراكاً منها لمكانة المناظرة ودورها المهم في حياة الفرد والجماعة.

والمتأمل في واقعنا العربي يجد أننا لم نتعلم هذا الفن بشكل علمي جاد، ولم نعطه الاهتمام اللائق به، فكل ما نشاهده من مناظرات عربية عبر القنوات الفضائية أو البرامج الإذاعية لا يرقى إلى المستوى الجاد من المناظرات، ولا يمثل صورة مبهرة للمناظرات الراقية، بل تجده نوعاً من الجدل العقيم المصحوب بما لا يحب سماعه أو مشاهدته.

تتطلب المناظرة تقديراً واحتراماً للذات والآخر مع ثقافة واسعة يتمكن بها المناظر من تحديد قضايا موضوع المناظرة والإحاطة بكل تفصيلاته واختيار الركائز المهمة فيه ومعرفة الأسئلة المهمة وحشد كل الحجج والأدلة المؤيدة لوجهة نظره، وتوقع أسئلة الطرف الآخر والاستعداد للرد عليها بالحجج والأدلة التي توصل إلى التفاهم المشترك بين الطرفين حول الحقائق المبتغى الوصول إليها من خلال المناظرة، أو انتصار طرف على آخر، إظهاراً للحق، وكشفاً للحقيقة التي يقر بها الطرفان المتناظران.

والظاهر أن البون شاسع بين ما تتطلبه المناظرة الجادة وواقع المناظرات العربية، وهذه حقيقة تعكس مشكلة ينبغي العمل الجاد والمبادرة الفورية إلى بحث أسبابها ووضع الحلول المناسبة لها.

وأول تلك الحلول فيما أرى البدء بإعداد خطة لنشر الوعي بأهمية المناظرة وتعليمها في مجالات ثلاثة هي: التعليم والإعلام والحياة العامة، إذ لا مناص من إدخال المناظرة في مناهج التعليم في كل المراحل التعليمية على أن يزداد نصيبها في المراحل العليا من التعليم، وينبغي على وسائل الإعلام العربية الحرص الشديد على تقديم نماذج راقية من المناظرات الجادة التي تجذب المشاهدين والمستمعين، فتصبح دروساً عملية لهم تشجعهم على فهم هذا الفن وتقديره، كما تزداد الحاجة إلى إقامة ندوات علمية ودورات تدريبية وورش عمل للجمهور من أجل تنمية ثقافتهم وتطوير أدائهم ومساعدتهم على ممارسة المناظرة واكتساب مهاراتها بما يجعلهم قادرين على التعبير عن آرائهم والدفاع عنها مع تقدير الآخر واحترامه.

وفي تراثنا العربي الخالد فكر أصيل يمكن أن نستفيد منه في تطوير فن المناظرة لدينا ونجمع إلى ذلك الاستفادة من أفكار عصرنا الحديث وتجاربه لنصوغ منهما أفكارنا وتجاربنا المميزة التي تثبت أصالتنا وتعزز تفاعلنا مع الثقافات الأخرى.

رئيس التحرير

رئيس الهيئة الاستشارية

د. حمد بن عبد العزيز الكواري

وزير الثقافة والفنون والتراث

رئيس التحرير

د.علي أحمد الكبيسي

مدير التحرير

عزت القمحاوي

الإشراف الفني

سلمان المالك

سكرتير التحرير

نبيل خالد الآغا

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون : 44022295 (974+)

تليفون - فاكس : 44022690 (974+)

ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،

شقة 25 ميدان التحرير

تليفاكس: 5783770

البريد الإلكتروني:

aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 65

السنة الخامسة - العدد الخامس والستون
ربيع الآخر 1434 - مارس 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كندا واستراليا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون: 44022338 (+974)

فاكس: 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف الأول:



لوحة الغلاف
أحمد حسين السيد - مصر

مجاناً مع العدد:

في مديح الحدود
ريجيس دوبريه
ترجمة : ديمة الشكر





ملف العدد

البطل

أدب

ترجمات

نصوص

تشكيل

دوحة العشاق

سينما

مسرح

علوم

صفحات مطوية

مقالات





الدورة 44 لمعرض القاهرة للكتاب

صدام ولا حوار

القاهرة - وحيد الطويلة

«حوار لا صدام»، على هذا النحو جاء عنوان معرض القاهرة للكتاب - كعنوان سياسي بحت - ترجمة لأمنيات البعض خارج المعرض سواء عن نية طيبة أو لعبة سياسية، الأرجح أن الأخيرة بدت أقرب إلى الحقيقة، فالشارع الذي يغلي خارج المعرض لم يستطع أن يخلع ثيابه ويرتدي عباءة الثقافة، فمعظم الندوات التي جاءت عناونيها ثقافية بحتة دون لبس اجتاحتها أسئلة السياسة والموقف الراهن المحتشد في الشارع بل غلبت على البعض الآخر وأطاحت بالثقافي خارج الحلبة في ندوات أخرى.

نعم بدت بعض الندوات كحلبة ملاكمة سياسية، وبدا أن العنوان الذي غلبت عليه اللحظة السياسية، أزاح الحوار الثقافي الذي يسمح بتعدد الآراء والرؤى، والأهم قبولها إلى منحى سياسي بحت إلى الحد الذي دفع إحدى الحاضرات في ندوة لسؤال الكاتب ابراهيم عبد المجيد حول موقفه وما إذا كان مؤيداً لرئيس الجمهورية أم لا، ثم طالبت الناشط السياسي أحمد بهاء الدين شعبان بالتماس العذر لـ«الرئيس» واصفةً إياه بـ«ولي أمرنا» وبمثابة «أبونا وأمنا»، وهو ما اعترض عليه «شعبان» قائلاً «ده عندك انتي بس».

الشارع في قلب المعرض

«الحوار الدائر» داخل أروقة المعرض وفي قلب ندواته كان يكتسب رائحة أخرى تتجاوز القضايا القومية أو المحلية الداخلية التي طبعته لسنوات طوال، وطافت رائحة الأيديولوجية الدينية في ندوات كثيرة، وطارت أبيات شعر سيد قطب في سماء خيمة المقهى الثقافي في بداية كل مناقشة عند انتهاء ندوة إن اكتملت، وبدا لوهلة أن هناك نفراً موجودين في كل ندوة يحاولون جرف ما هو ثقافي بحت إلى ثقافي برائحة دينية، وجرت محاولات دؤوبة لصبغ كل ثقافي بدهان ديني إلى الحد الذي دفع ببعضهم إلى إجبار الروائية سهير المصادفة على النزول من على المنصة، في ندوة عن أدب الطفل والناشئة، وقالت سهير إن جماعة تصدروا المشهد من أحد الأحزاب السلفية راحوا يتحدثون حول تمكين الشباب من إدارة البلاد، وقالت إنهم أغاروا على الندوة وهاجموها بضراوة عندما تحدثت حول المخاوف من أخونة الدولة عبر أخونة التعليم، مما دفع «أصحاب التمكين» إلى مهاجمتها بعنف وانزلوها من على المنصة، مهددين إياها بأنها «انتهت» وقاموا برفع شكوى إلى وزير الثقافة بدعوى وصفهم بأنهم همجيون، وهو ما نفته المصادفة تماماً.

وعلى نفس الشاكلة انسحب الشاعر محمود شرف من منتصف الندوة التي أدارها تحت عنوان «الدستور المصري» إذ هاجم عدد من الحضورالمنتمين للتيار الإسلامي حافظ أبوسعدة الناشط السياسي المعروف والدكتور جابر نصار أستاذ القانون الدستوري، واتهموهما بأنهما ينتقدان الدستور «لأنهما ممولان من السفارة الأميركية» وتعالى الصياح «أنتم تأكلون على موائد الأميركان فلا مكان لكم بيننا»، وانتهت الندوة بالصدام بدلاً من الحوار.

لو عددنا الوقائع التي طغى فيها السياسي على الثقافي لرأينا كيف انتقل الصراع بين أنصار الدولة المدنية والدولة الدينية إلى قلب المعرض، ولرأينا أن الحوار كان في ذيل الاهتمامات وهو ما دعا المخرج خالد يوسف في ندوته حول فيلمه «كف القمر» إلى القول إنه كان على خطأ طوال العامين الماضيين عندما اعتقد أن ما يدور في مصر هو صراع سياسي، لكنه اكتشف أن ما يجري هو صراع ثقافي، داعياً إلى إعلاء قيمة الحوار،

الكتاب الأخضر الأعلى مبيعاً

لم يخل الأمر من مفارقة صارخة توجت صراع الثقافي والسياسي، إذ أن مفاجأة كانت في الانتظار، وهي وجود كتاب القذافي «الكتاب الأخضر» داخل الجناح الليبي، وقال عضو من الجناح إن الطبعة الجديدة من الكتاب الأخضر قد حققت أعلى نسبة من المبيعات، وإنه قد قام بطباعة الآلاف من النسخ بعد نفاد الطبعة الأولى، الطريف أن الكتاب يتنبأ بأن الثورة قادمة إن لم يتم الأخذ بالوصايا والطريق الثالث لسلطة الشعب التي وردت فيه.



وعلى أنه الحل الوحيد لما نحن فيه الآن، وأنه السلاح الأخير للمقاومة الثقافية، مشدداً على أن الثقافة هي العنوان الكبير الذي يمكن إدراج السياسة تحته وليس العكس، لأن الثقافة هي الأعم والأشمل والأوقع وهي بوابة الحوار لصنع مستقبل أفضل للأجيال القادمة.

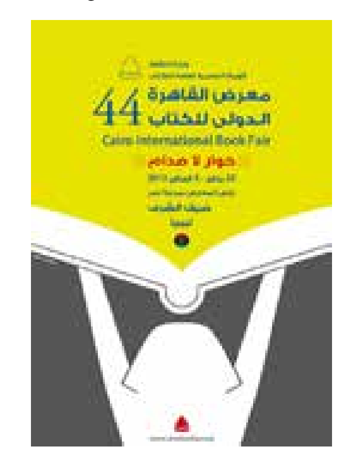
ما يحدث في الشارع بالضبط هو ما حدث داخل المعرض، وكل الشواهد كانت تشير إلى حدوث صدام قادم وإن بنكهة أخف، وكانت ضربة البداية حين لم تدع مؤسسة الرئاسة المثقفين إلى حضور الافتتاح واللقاء المعتاد مع الرئيس، الذي اكتفى بلقاء مجموعة من الناشرين.

من جانبه قال الشاعر شعبان يوسف الذي أدار ندوات عديدة : إن البعض طالب بإطلاق دعوات لمقاطعة المعرض، إلا أنها لم تجد آذاناً صاغية، في الوقت الذي يبحث فيه المثقفون عن مساحات ثقافية أكثر اتساعاً وتعبيراً.

تم إلغاء المعرض سنة قيام الثورة (2011)، وبدت دورة العام الماضي باهتة،خنقتها أسئلة الشارع وقتها، لكن كان هناك إصرار ما في الكواليس على عقد دروة هذا العام بأي ثمن، فالهدف منها كما يقول البعض: هو الحفاظ على المعرض وتصنيفه الدولي، وألا تدخل دولة أخرى في نفس التوقيت المخصص للمعرض، ويعلق على ذلك الروائي صبحي موسى بقوله : إذا اعتبرنا أن هذه خطتنا في التقييم فإننا نستطيع أن نستوعب قلة الجمهور، أو شكوى الناشرين من الخسائر وعدم القدرة على البيع، كما نتفهم عدم التنسيق الجيد للأنشطة، وغياب المحاضرين أو المشاركين في الندوات، وغياب الشعراء أو الضيوف العرب بشكل عام.

لقد كانت أمنية البعض صادقاً أن يعقد معرض القاهرة الدولي للكتاب بأي ثمن كفرح حقيقي يقاوم انطفاء الآمال التي عقدها البعض على الثورة المصرية، خاصة أن الإهمال المتعمد لبناء البعد الثقافي في الشخصية المصرية والذي كان حصاد سنوات طالت انعكس بشكل كبير على مكونات الحوارالثقافي والسياسي في الشارع، ووصل به إلى «زنقة ضيقة» وإذا كانت هذه الدورة الرابعة والأربعون قد عقدت في ظل الموجة الثانية من الثورة المصرية، فإنها لم تعكس حالة التغيير المنشود منها، بل على العكس جاءت مطابقة لحالة التمترس السياسي.

إلا أن كل ما سبق ولا يمنع من القول بجدية ووضوح أن معرض القاهرة يعاني منذ سنوات طويلة من حالة شيخوخة واضحة، وأن الدكتور أحمد مجاهد رئيس هيئة الكتاب والمشرف على المعرض أدرك أن المعرض بحاجة إلى تغيير فعلي في أدواته وفكره ومنهاجه، وهو ما حاول أن يفعله، وأن يرفع راية الحوار، الأمر الذي حدا به أن يعلن أكثر من مرة أن تيار الإسلام السياسي لا يسيطر على المعرض، وأن الغالبية من المشاركين هم من معارضي التيار، وعلى رأسهم رئيس حزب التجمع اليساري وغيره.



ربما لم ينج معرض القاهرة من سؤال السياسة على طول امتداد عمره إلا مرات نادرة، المعرض الذي افتتحت دورته الأولى عام 1969في عهد الرئيس الراحل جمال عبدالناصر وكانت الدكتورة سهير القلماوي تشرف على هيئة الكتاب آنذاك، وكان من المسلم به أن المعرض يعكس كافة التوترات الثقافية والسياسية التي يمر بها المجتمع، وكان من تعاقبوا على رئاسة هيئة الكتاب بعد القلماوي يدركون ذلك وهم: محمود الشنيطي وصلاح عبدالصبور وعز الدين اسماعيل وسمير سرحان وناصر الأنصاري ومحمد صابر عرب ثم أحمد مجاهد، وفي العام الوحيد الذي ترأس فيه الشاعر صلاح عبدالصبور الهيئة عام 1981 قبل رحيل السادات شاركت إسرائيل في دور العرض، مما أثار غضب الجميع وحدثت احتجاجات دامية وتظاهرات شديدة، نتج عنها منع إسرائيل بشكل مطلق من المشاركة في هذا المعرض حتى الآن، كما شهد المعرض تظاهرات قادها الناشط السياسي حمدين صباحي المرشح السابق لانتخابات الرئاسة المصرية ضد حضور السفير الأميركي إبان عزو أميركا للعراق، لكن الحدث الذي ارتبط بالمعرض لسنوات، كان حضور الكاتب الصحفي محمد حسنين هيكل، وأيضاً جاء غيابه أو تغييبه مرتبطاً بالسياسة، بعد أن كتب مقالاته الشهيرة حول كيفية صناعة القرار السياسي في مصر.

«حوار لا صدام» عنوان أياً كان: بنية ثقافية طيبة أو نية سياسية مراوغة، من المؤكد أنه انقلب في الختام إلى «صدام لا حوار».

العثور على مخطوطات لعبد الرحمن بدوي

القاهرة- سامي كمال الدين

أزيح مؤخراً الستار عن وثائق ومخطوطات جديدة للدكتور عبدالرحمن بدوي، لكن هذا الحدث لم يشغل الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات، خاصة في الوقت الذي يعتدى فيه على تمثالي طه حسين وأم كلثوم، مما يجعل اكتشاف مخطوطات لأستاذ فلسفة وأول فيلسوف وجودي مصري ومفكر في قامة عبدالرحمن بدوي (1917 - 2002) خبراً منزوياً هنا أو هناك.

تم اكتشاف هذه المخطوطات من خلال مكتبة الدكتور عبدالرحمن بدوي التي أهداها ابن شقيقه محسن بدوي إلى مكتبة الإسكندرية، وتضم كتب الدكتور بدوي التي رافقته في غرفته في فندق «لوتيسيا» في باريس، وكتبه التي كانت في شقته في شارع ابن همدان بالجيزة وظلت مغلقة لعشرات السنوات، حيث ذهب بدوي إلى منفاه الاختياري في باريس وظل هناك حتى ما قبل وفاته بأربعة أشهر، ثم عاد إلى مصر ليضع السطر الأخير في حياته في مستشفى معهد ناصر في 25 يوليو 2002.

تضم المخطوطات ترجمة لمسرحيات الشاعر اليوناني «يوريفيدس» إلى العربية في 34 بلوك نوت، وديوان «الغناء الحجري» و«حكايات الغجر» لـ «لوركا»، والغريب أن الديوانين غير موجودين في الترجمة الشهيرة لخليفة محمد التليسي لأعمال لوركا.

ومنها أيضاً مخطوطات شعرية من تأليف الدكتور عبدالرحمن بدوي، الذي لم يكن معروفاً عنه كتابة الشعر، وهي عبارة عن ديوان كامل عنونه بـ «خماسيات في الشعر».

هناك أيضاً عدة مقالات، منها «الجدل بين اليهود والنصارى» و«ابن دحية» و«الترجمات العبرية للقرآن بالإنجليزية» و«ابن أبي شيبة»، و«اقتراحات حول مكتبة الإسكندرية الجديدة». ولا يعرف إن كانت هذه المقالات قد نشرت أم لا. بالإضافة إلى كتاب عن المؤرخين اليونان الذين كتبوا عن مكتبة الإسكندرية، ومسودة كتاب عن متحف الإسكندرية القديم.



هنا وتهتم مكتبة الإسكندرية بالمخطوطات والوثائق، وإصدارها رقمياً أو في كتب وموسوعات، لكن الدكتور خالد عزب رئيس قسم الوثائق بمكتبة الإسكندرية يرى أن «محسن بدوي أهدى مكتبة عبدالرحمن بدوي إلى مكتبة الإسكندرية، وحين تم فرز وإعداد المكتبة وجد بها هذه المخطوطات، ومن ثم كان يجب أن يعرف «المهدي» ما حوته هديته وله فيها حق التصرف. حين أخبر بذلك طلب إعادتها له لأنه سوف يصدرها من خلال مركز عبدالرحمن بدوي».

وعن قيمة هذه المخطوطات أكد عزب بأن أي شيء يتعلق بعبدالرحمن بدوي لابد أن تكون له مكانة خاصة، نظراً للدور الذي أضافه الرجل للفكر الإنساني في شتى صنوف الفكر.

ويرى محسن بدوي - رئيس مركز عبدالرحمن بدوي للإبداع- أن لهذه المخطوطات قيمة كبيرة أيضاً، لكنها تحتاج إلى وقت طويل وجهد مضاعف لإعدادها لتخرج إلى الجمهور بالشكل الذي يليق، لذلك سوف يتم طباعتها على فترات متوالية.

وعما إن كان سيقدم لها كما كتب تقديماً لمقالات عبدالرحمن بدوي التي صدرت بعد رحيله، أو سيجعل كاتباً آخر يقدمها قال «لا أستطيع تقديم هذه الأعمال، فقد كتبها الدكتور عبدالرحمن وحققها وترجمها، ومن ثم لا أستطيع كتابة مقدمة لها، المقالات شأن مختلف، ولا أعتقد أن هناك من يستحق أو يستطيع التقديم لأعمال عبدالرحمن بدوي ويعرف مكانته».

لم يكن التعبير غريباً عن ابن شقيق الفيلسوف الراحل، فقد أصدر الدكتور بدوي قبل ذلك مذكراته في جزءين انتقد فيها بحدة كل رموز وكتاب مصر، ومنهم سعد زغلول وجمال عبدالناصر وطه حسين وأحمد بهاء الدين، بجرأة ربما لا يستطيعها الكثيرون.

وخلاف المذكرات للدكتور بدوي ما يزيد على الـ 150 كتاباً ما بين التأليف والترجمة والتحقيق بالعربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية، كان أولها كتابه عن نيتشه ثم كتب عن أفلاطون وابن عربي وان رشد وأرسطو.

ومن أهم كتبه «أفلاطون في الإسلام»، «أسفار تشيلد هارولد: بيرن»، «منهب اللذة»، «اللصوص لـ (شيلر)»، «شخصيات قلقة في الإسلام»، «دون كيخوتة لـ «سيرفانتس»، «من تاريخ الإلحاد في الإسلام». وكان آخر كتبه ترجمة جزء من السيرة النبوية إلى اللغة الفرنسية.

ولد بدوي في قرية شرباص بمحافظة دمياط، وكان والده عمدة القرية، ومن النوادر التي لا يعرفها أحد أن جمال عبدالناصر وأعضاء مجلس قيادة الثورة زاروا والده في هذه القرية عام 1953، حسب رواية شقيقه الدكتور ثروت بدوي لنا، وذلك من خلال المهندس محمد عبدالمنعم الذي كان صديقاً لمعظم أعضاء مجلس قيادة الثورة وزاملهم في الكلية الحربية، وحضرت مديرية الغربية كلها هذا اللقاء.

وجه «أصل العالم»

خاص بالدوحة

تعددت ردود الفعل، مطلع الشهر الماضي، حول خبر اكتشاف النصف الثاني من لوحة «أصل العالم» للفنان الفرنسي غوستاف كوربيه (1819 - 1877). صحيفة «باري ماتش» الفرنسية الشهيرة نشرت، في عددها مطلع فبراير، تحقيقاً مطولاً، على عشر صفحات كاملة، عرضت فيه مختلف الآراء والبراهين التي تؤكد الفرضية التي توصل إليها أحد هواة الفن التشكيلي، والتي تؤكد بأن لوحة بورتريه لشابة، يجهل صاحبها (نسبت لكوربيه)، ليست سوى الجزء المكمل من لوحة أصل العالم. الصحيفة الفرنسية عنونت صفحتها الأولى: «وجدنا النصف الأعلى من رائعة كوربيه»، مرفقاً بصورة للوحة الأصلية والصورة للوحة التي يعتقد أنها مكملة لها. بحسب خبراء ومختصين، فإن لوحة الفنان الفرنسي (رسمها عام 1866)، والتي صدمت ما تزال تصدم جرأتها بعض من يشاهدها، لم تكن سوى جزءاً مقطوعاً من عمل أكبر. رسمها الفنان انطلاقاً من موديل امرأة حقيقية. ويذهب آخرون إلى نفس الفرضية بالقول إن «أصل العالم» رسمت كلوحة منفصلة، ولا يمكن النظر إليها أو تخيلها سوى بصيغة محايدة، فصاحبها لم يفصلها عن عمل آخر، ولم يفكر في تتمة لها، أرادها كما هي، أصل العالم هو تصوره اللوحة وليس شيئاً آخر.

الرأيان المتناقضان، بين فنانين وناقدين مختصين في أعمال كوربيه تضاربا فيما بينهما بحدة، في الأسابيع الثلاثة الماضية، وبينهما برزت تبريرات «باري ماتش» مدافعة بقوة عن اكتشافها. فرضية اكتشاف الجزء المكمل من اللوحة الشهيرة بدأت العام 2010، لما اقتنى أحد هواة جمع اللوحات التشكيلية لوحة، بدون توقيع، بقيمة 1400 يورو، ليتوصل، بمساعدة خبير في الفن التشكيلي، إلى أن صاحبها ليس سوى غوستاف كوربيه، ثم يجد شبهاً بينها وبين «أصل العالم»، مع تحديد نقاط مشتركة تربط اللوحتين. مميزات الجسد والبشرة بين المرأتين جد متقاربة فيما بينها. من جهتها، إدارة متحف أورساي، حيث توجد لوحة أصل العالم الأصلية، بباريس، فضلت التزام الصمت، في الوقت الراهن، وعدم التعليق على الفرضيات المتداولة، حول صحة وعدم صحة رأي صحيفة باري ماتش. التحاليل التي أجريت على اللوحة الثانية، التي يعتقد أنها نصف اللوحة الأصلية، أثبتت أنها رسمت بين عامي 1858و1869، يعني نفس فترة رسم أصل العالم، كما أن المقاسات متقاربة فيما بينها، مع ملاحظة استعمال نفس القماش في اللوحتين. المعروف عن كوربيه أنه رسم، في حياته، لوحات، بالاستعانة بموديل، تمثل في جوانا هوفمان، رفيقة تلميذه الفنان الأميركي جيمس ويسلر. رسمها في لوحته الشهيرة «الجميلة الأيرلندية». ورسمها في لوحات أربع أخرى. وساد طويلاً اعتقاد بأن النصف السفلي المرسوم في أصل العالم إنما هو مجتزأ من جسدها، وليس لامرأة أخرى. وقد رسمت اللوحة نفسها، بطلب من خليل باي، قنصل الدولة العثمانية في أثينا وسان بترسبورغ ثم باريس، من كوربيه، قصد إضافتها إلى مجموعته الايروتيكية. ورغم مرور زمن طويل على رسم اللوحة فهي ما تزال تصنع الحدث، بتأثيراتها على الفن التشكيلي المعاصر، وإثارتها الجدل، وقدرتها على بعث نقاش متجدد حولها.





«مفروش».. لمواجهة أزمة الكتاب

الخرطوم: طاهر محمد علي

في ظل اتساع أزمة صناعة الكتاب في السودان، وتراجع معدلات المطالعة، تبنت جماعة «عمل» الثقافية مبادرة شعبية، تتمثل في تنظيم معرض دوري لبيع واستبدال الكتب الجديدة والقديمة، أطلقت عليها اسم «مفروش»، وهو اسم مستلهم من تسمية سودانية لباعة الكتب المفروشة على الأرصفة.

ويتخذ المعرض مكاناً له بين العمارات العتيقة، ذات الطراز البريطاني القديم، وسط العاصمة الخرطوم، حيث ينظم المعرض عادة في أجواء احتفالية، بين محبي الاطلاع واقتناء الكتب، التي تباع بأسعار زهيدة. ولا يقتصر المعرض على بيع الكتب وتبادلها، إذ تنتظم، على الهامش، نشاطات ثقافية أخرى، مثل الندوات الشعرية، المعارض التشكيلية وحفلات الموسيقى.

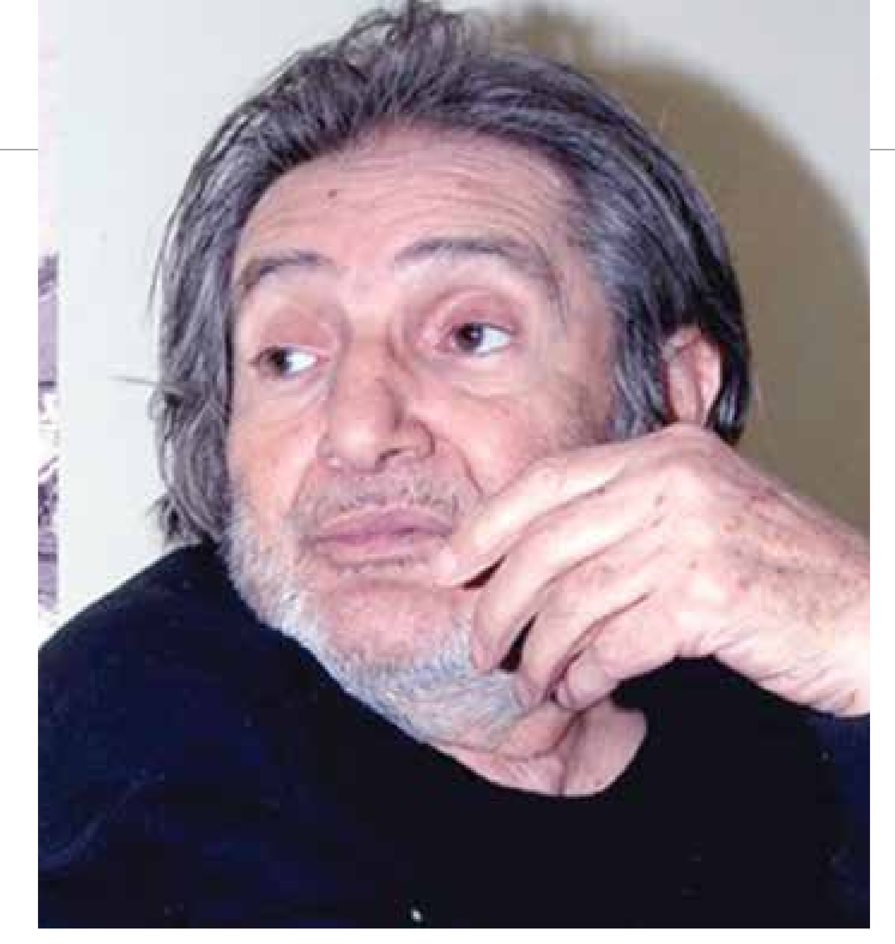
ويقول منظمو المعرض إن فعالياتهم تهدف إلى تفعيل دور ومكانة الكتاب في الحياة السودانية، خصوصاً بعد اختفاء بعض المكتبات العامة، وتزايد صعوبات الطباعة والنشر. ويؤكد أحد مؤسسي المبادرة، الكاتب مأمون التلب بقوله: «استطعنا تنظيم سوق الكتاب (مفروش) أكثر من مرة، وننوي التواصل على ذات الدرب لتوسيع الوعي، ومواجهة أزمة الكتاب في الجامعات والمدارس. وتستهدف المبادرة نفسها بالدرجة الأولى الشباب بغية رفع مستوى القراءة، مع نية توسيعها بالاتجاه إلى مدن سودانية أخرى».

ويكشف المتحدث ذاته عن مشاريع مستقبلية مماثلة طموحة، من بينها مشروع إحياء المكتبات القديمة مثل «مروي بوكشوب»، و«الدار السودانية للكتب». مع تنظيم يوم مفتوح الشهر الجاري يضم جميع دور النشر والمكتبات الخاصة، مع التفكير في فعاليات تهدف إلى توضيح أزمة الكتاب في بلدٍ تتناقص فيه المكتبات العامّة، وتتقلص فيه حصص المطالعة في المناهج التعليميّة عاماً بعد آخر.

والمعروف أن جماعة عمل الثقافية تأسست قبل نحو عام، على أيدي مجموعة من الكتّاب والتشكيليين والسينمائيين والصحافيين والمهتمين بالعمل الثقافي، معتمدة في نشاطها على موارد عضويتها المحدودة، لتنفيذ مشاريع ثقافية تكسر حالة الركود التي يعيشها المشهد الثقافي في السودان.

أحد المنضوين للجماعة الناشط الثقافي إبراهيم الجريفاوي، يشير إلى أن أكثر العبارات التي سكنت خاطره منذ الصغر، عبارة «الثقافة هي أفق الحياة، وليس هناك حياة بدون أُفق». مضيفاً: «هنا ما أظنه واحداً من دواعي تكوين جماعة تعمل في الثقافة، وفي أفق الحياة.. ما أحوجنا إلى جماعات ثقافية تدفع بجهدها لتحريك الساكن الثقافي في الخرطوم».

أما المحرر والكاتب الثقافي أسامة عباس فيصف مشهد المبادرة بالقول: «تحمل كتابك في يدك، وتنظر في كتب الآخرين لتبدل أو تبيع وتشتري، وحولك قرابة الخمسمئة شخص يتجولون بغرض التسوق في الكتب. هذه فكرة بسيطة وعبقرية». ويشير الناقد مصعب شريف، في حديثه لـ«الدوحة»: إلى أن مفروش «يعدّ شمعة في ظلام الثقافة الأحادية الطويل، رهانه هو الاستمرارية، والمقدرة على مخاطبة الواقع المضطرب في السودان». مبيناً أن ما يميز المبادرة أنها مشروع ثقافي شبابي توعوي وتنويري موازٍ لما تقوم به وزارة الثقافة السودانية، التي اكتفت طوال العشرين عاماً الأخيرة بعرقلة المشروعات التنويرية ذات الطابع التقدمي ووأدها في مهدها. وتؤكد الصحافية مشاعر عبدالكريم: «أن الأعمال العظيمة لا تحتاج قطعاً إلى إعلانات ورعايات كبيرة حتى تُعرّف عن نفسها، وتحجز مكاناً متقدماً لها، لكنها تحتاج إلى اصطحاب الإيمان والقناعة بأن التغيير يبدأ بفعل صغير، وينتهي بتحول عظيم. مثل المعرض الذي تحتاج فيه إلى اصطحاب الكتب والأصدقاء والأسر للاستمتاع بنزهة واعية ومفيدة بين العناوين وأغلفة الكتب. إضافة إلى متعة ممارسة البيع والشراء، والمفاضلة في السعر لتبادل المعرفة». أما الناقد برعي الأبنوسي فهو لا يعتبر «مفروش» مجرد معرض للكتاب فحسب، إنما مساحة للتفاكر والتثاقف وتبادل المعرفة، ومحفز حقيقي للقارئ.



بوقرموح.. نهاية جيل

الجزائر: نوّارة لحرش

توفي، مطلع الشهر الماضي أبو السينما الأمازيغية في المغرب العربي، المخرج السينمائي الجزائري عبد الرحمن بوقرموح (1913 - 1936)، بأحد مستشفيات الجزائر العاصمة، بعد صراع طويل مع المرض، تاركاً خلفه رصيداً سينمائياً هاماً. فقد كان الراحل واحداً من أبرز المساهمين في إنشاء مؤسسات سينمائية في الجزائر، بُعَيْد الاستقلال، حيث ساهم في تأسيس المركز الجزائري للسينما (1963)، مباشرة بعد أن أنهى دراسته في الإخراج بباريس. لكن، وبسبب حرصه على الهوية الأمازيغية ودفاعه عنها، تمّ تسريحه من المركز نفسه، عام1964، وهو ما دفعه للالتحاق بالمعارضة السياسية، والنضال الصريح من أجل الاعتراف بالهوية والثقافة الأمازيغيتين. فقد كان صاحب «الجحيم في العاشرة» (1968)، من الأسماء الفنية التي أزعجت طويلاً سلطة الحزب الواحد، عشريتي السبعينيات والثمانينيات، بأعمال سينمائية حملت رسائل واضحة، تشير إلى الحق في الاعتراف بالهوية البربريّة، التي عانت طويلاً التهميش، باعتبارها مكوناً أساسياً للهوية الجزائرية. جرأة أبي السينما الأمازيغية في مخاطبة الرأي العام، والسلطات الرسمية، عبر أفلامه وتصريحاته، جعلت فيلمه الأوّل «كما الروح» (1965)، يُمنع من العرض لأكثر من عقد ونصف، وهو ما حدث أيضاً لفيلمه الآخر «الربوة المنسيّة» (1996)، المقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه لمولود معمري، الذي لم ينجُ هو الآخر سنوات طويلة من دائرة المنع من قِبل الرقابة الرسمية.

الراحل بوقرموح ناضل طويلاً من أجل الاعتراف بالهوية الأمازيغية، في المغرب العربي إجمالاً، وفي الجزائر تحديداً. صاحب «عصافير الصيف» (1978) ظل يدفع ثمن خياراته وقناعاته، بسبب دفاعه المستميت عن الإرث الأمازيغي، وقد عانى كثيراً من التضييق على فكره السينمائي ومن تربص دوائر الرقابة الرسمية به وبفنه، وكان يتصدى لهذا الاضطهاد الفكري بمواصلة الاشتغال على أعمال وأفلام تجسد الإرث البربري بكل ثرائه وتنوّعه، وبتقديم جذور الهوية والثقافة والحضارة الأمازيغية عبر السينما، وسيلته النضالية والفنية الأوسع.

الراحل عبد الرحمن بوقرموح، ورغم الحصار المضروب على أعماله، أضاف لبنة أخرى في مسيرته النضالية، تمثلت في تحقيق طموح تأسيس «مهرجان الفيلم الأمازيغي»، (2000)، الذي أصبح لاحقاً مهرجاناً دولياً تشارك وتعرض فيه أفلام أمازيغية مغاربية، وأفلام أخرى ناطقة بلغات محلية من مختلف دول العالم، وتتنافس سنوياً على جائزته الكبرى «الزيتونة الذهبية».

أبو السينما الأمازيغية وفقيدها، الذي تطرق في أفلامه لحياة منطقة القبائل وتاريخها وإرثها العميق، يظل له الفضل الأول في إنجاز سينما جزائرية ناطقة باللغة الأمازيغية، سينما حاولت أن تنتصر لإرث إنساني ضاربة جذوره وثقافته في عمق التاريخ، كما يظل رائدها وسبّاقها بلا منازع.

ما كابده صاحب «صراخ الحجر» (1987) في نضاله من أجل الهوية الأمازيغية، يُظهر مدى ما عانته وتعانيه الثقافة الأمازيغية بكل فنونها وتراثها من تهميش وتغييب متعمِّدين. فرغم الاعتراف بالأمازيغية كلغة وطنية في الجزائر عام 2001، إلا أن سياسة التهميش والتغييب ما تزال تطال كل فن ينبعث بتلك اللغة. إنه منطق الإقصاء الذي لم تتخلص منه السياسات الرسمية تجاه الفن والفكر والإبداعات المحلية، والذي حرم الثقافة الأمازيغية من أن تنال الحظوة التي تتمتع بهما الثقافتان العربية والفرانكفونية في الجزائر.

في الـوداع الأسطوري للحـوت

فنان الشباب السوداني محمود عبد العزيز

عبدالغني كرم الله

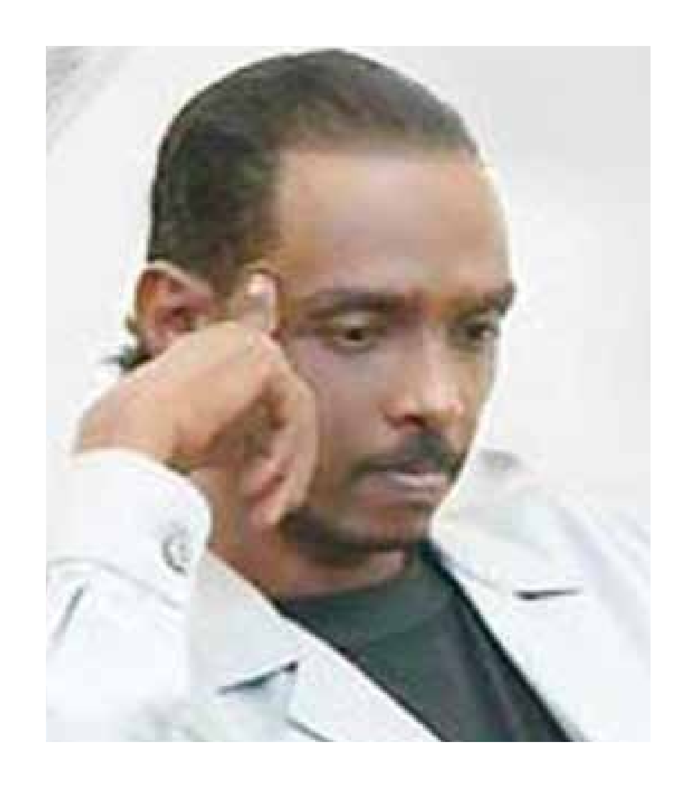
وأنا في طريقي لثورة وداعه الأسطوري، شعرت بحزن نبيل ممزوج بنسائم برد شتوي لطيف، حزن وبرد، يدثران أحياء الخرطوم الشعبية، كلها، كقبة السماء الصافية، المرتعشة النجوم تلكم الليلة، بنجم أسمر، عرج إليها في الأعـالـي، كي يحرس ليالي المدينة معها، بوهج أنيس مسموع، نجماً من نجوم السماء المزهرة، يهتدي به الشباب، في منعرجات ليالي كبدهم، إلى مسرات نفوسهم الحالمة!!.

أتعجب، وأنا أنظر حولي، أهذه ليلة رأس السنة؟ ألم تمر ليلة عيد الميلاد، غرة يناير، قبل أسبوعين حزينة، بلاد بلا جنوب، قضم الجهل نصف قلبها؟ أفي التاسعة مساء تمتلئ الطرقات الفرعية لحي الأزهـري الشعبي، ببنات وشباب ورجال ونساء، في ثياب حداد، في طريقهم لمطار الخرطوم الدولي، صفوف طويلة، على قارعة الطرق، في انتظار «رقشة، أو أمجاد، أو حافلة» حتى العرف الشعبي «ممنوع عبور العتبة بعد التاسعة» للبنات، حطمه المغني الأسمر، وترك، (أهوس الأسر، وأحرصها)، تطلق عنان التجول لهن، في حضرة غيابه/حضوره الأبدي، وساهر القوم، جراه وما اختصموا، حتى مطلع الفجر في طرقات المدينة، رأس سنة أسمر، هي ليلة السابع عشر من يناير، ليلة عيد ميلاده، طفلاً في ملكوت السماء الأبدي.

مضيت اقتفي أثر وداعه، حملت فضولي وقلمي، وقلبي، نحو وداعه الغريب، في ظل نظام إسلاموي، اتسعت حدقتاه لمراسم الوداع، وقد رحل سرب من رموزه، في تشيع باهت، رغم آلة الإعلام الناعقة، والحشر المصنوع للناس، عثرت على بعض أسرار الهيام الأسطوري به، وغابت عني أكثرها، عسى أن تطفو لاحقاً في ذهني، إنها شخصه، قيل إنه بسيط، قيل بأنه «مسكين»، حتى أنه لا يعرف قيمة صوته، وقيل بأنه عاش في بيت بسيط، وليس قصر منيف، كان بمقدوره أن يشيده من دخل حفل واحد من حفلاته الأسطورية، بيته يشبه بيوت الناس، وباب خشبي، يشبه أبوابهم، وحصير في السقف مثلهم، وعاش بين الناس، يمسه ما يمسهم من فقر وهوان، ومن فرح وجمال، فكان صوتهم، وظلهم الأسمر، يقيلون فيه من وعثاء الطريق، وكبده، كان كريم النفس، ندي الكف، الكرم أعظم أغنية تختال في مكارم بني آدم، فعضة الجوع، لا تشبعها أغنية، مهما سمت، ولقمة هنيئة، صغيرة، تسد عضة الجوع الأليمة، وتجعل الجسم يغني بالري، والشبع، يغني ويهب ما يجني، بربك كيف يلتقيان؟ سوى في يسوع أسمر، محمود عبدالعزيز.

سرح طرفي في الفن، وعبقريته، ما أعجبك أيها الفن، تشيع رموزك في كل البلدان بطقس كالأسطورة، مايكل جاكسون، أم كلثوم، حليم، عرس شعبي، فطري، كأن تحت وترك مطوي سر الحياة، الذي يجمع شمل الشعوب، قصباً عن تعنت اللون، والرأي والمعتقد والطبقة، وحدة عضوية ترتعش لها كل الضلوع، فما أحـن أفانين الـوجـدان، وما أجفى تصورات العقل، ثورة ربيع فني، جرت في العاصمة السمراء، الخرطوم، عند ملتقى النيلين، ختام ليل الخميس، وبدء فجر الجمعة، السابع عشر من يناير/كانون الثاني 2013م.

هل نزل المسيح بعدله، وعرائسه تلكم الليلة؟ كل شيء مجاناً، المواصلات، الأعلام، أكواب الشاي، ما أطيب قلبك



الليلة، أيتها المدينة السمراء، اشتراكية فطرية، فضل الظهر، في كل دابة، من أجل وداعه، شارع إفريقيا، الوسيع، ضيقته السيارات المتراصفة عليه من الجانبين، ببشر حجوا له من كل فج، أطول شارع في المدينة، يشقها من أغنى دورها في شمال الطريق، ولأفقرها، في جنوبه، شريان أسود، مثل المغني الراحل، شارع مشى فيه اللاعب بيليه، وناصر، واللص الشهير كارلوس، الذي أربك الإنتربول الدولي، وسار فيه نعش مصطفى سيد أحمد، الحي الأكبر، ونعش نقد العظيم، ونعش الطيب صالح (لم تمت نجومنا خارج سمائنا السمراء؟!!) ها هو نعش محمود، يعود من عاصمة الأردن، واصطف في الطريق آلاف من الأطفال والأمهات، في ذات اليوم الذي رحل فيه الفنان مصطفى سيد أحمد، توأمه في الصوت الجميل وفي الرحيل.

وجوه، وجوه، وجوه حولي، أتفرسهم، في عرس وداعه، تتقهقر خواطري للأمس البعيد، في طفولتي، حيث الأغاني، تجعلني كائناً آخر، شهماً، كريماً، حكيماً، راضياً، أي حفل في قريتي، لخطوبة بنت خال، أو طهارة قرين، أو عرس، أجلس في سرير خشبي بعيداً عن المغني، أو المغنية، تلفح وجهي أضواء الفانوس أو الرتينة، بين فرجات الراقصين والعارضين والغبار، طفل نحيف، أنيس (أثناء الأغنية)، متصالح مع ذاتي، ناسياً ما قد كان، وما سيأتي، وأولد من جديد، أجمل ما أكون، بقابلة الأغنية، ما أعجبك سطوتك أيتها الأغاني!.

جوبا، تبكيه الآن، معجبون كثر في طرقاتها السمراء، «فأين الانفصال يا هؤلاء»، الوجدان لا ينفصم أبداً، رغم جور السياسة، وكيدها، الفن لا يؤمن بجهالات الحدود، أغاني محمود تخيط فتوق الانفصال، وتضم أنفاس الخرطوم لشهيق جوبا، وكأن كابوس الانفصال لم يكن، تبكي جوبا محموداً، مثل القضارف، والدلنج، وأمضبان، وجدان واحد، تكمن فيه عظمة الفنون، دفء كوني، الأب آدم، والأم حواء، فطرية سوية، ليت السياسة ترى بعين القلب، لنبتت الحكمة في جدبها المريع..

الفن «بطبعه»، ينقلنا لأغوارنا السحيقة، أحسبه حلماً ملموساً، حساً دينياً إنسانياً، يعتري النفس في حال سماعه، كل جامعات الخرطوم، من الحرم الجامعي، إلى شارع إفريقيا، زهور وغصون بأيدهم، حزن عام، الهواتف النقالة رنتها أغانيه، شباب تقرفص على رصيف نادي الضباط، ونادي التنس، وبوابة الحج، ومطاعم أمواج، والكنيسة الحبشية، وتقاطع الجريف، ورصيف شركة أديداس، واجمين، بنات وشباب نائمين على الرصيف، فتيات يتكئن على حجر صديقاتهن، وسرحن في نوم عميق.

اختارت روحه تلكم المناخات الجميلة، كي لا تؤذي معجبيه الكثر، حياتي خيراً لكم، ومماتي خيراً لكم، فوصلت الحنجرة الصامتة في ليل طيب المناخ، حنون النسايم، أغرق الجميع في قبة حانية من الجمال الحزين، الأشعة الكسولة لأعمدة طريق إفريقيا، ترسل أشعتها الذهبية، فتسقي الشارع حساً شاعرياً، غريباً، حزيناً، كأنهم في حلم جماعي، لا أكثر، مراسم وداع، قل نظيرها في تاريخنا الفني، والسياسي، والاجتماعي، سيتنافس المؤرخون، من هم الأكثر، من شيعوا سيدي علي الميرغني؟، أم المغني محمود؟ ولو لا العجلة في دفنه، وإرسال طائرة حربية، ودفنه بليل، لفار الشعب، فورة لا تخطر بقلب بشر.

بائعة شاي، استغلت الحشد، بطيبة قلب، وليس غريزة تاجر، رفضت أي سعر، ووزعت الشاي بالمجان، وقالت (ده فراش محمود).

فتاة تجلس على صحفية جريدة الدار، تمدد ساقيها، تتكئ بظهرها على فتاة أخرى، حزينة، كربلاء بين ضلوعها، غنى محمود في قلبها، في مسرح ضلوعها، في يوم ما، حلق بها في سماوات حناياها، أشعرها برقتها، وفتنتها، وجمالها، أميرة على نفسها، غاية، في غاب الوسائل الكالحة، التي توسمها دوماً، في مسارح حفلاته الكثر، تعرج تلكم الجلسة السماعية، بهن لوحدة عضوية لنفوسهن المتعبة بأرق السعي، والتكوين، والرتابة، وسياط التربية السالبة، ويشعرن معه، في مسرات تلكم الومضة اللحنية، بأنس الحياة، وثراء أرواحهن، وهنااك، تدون المحبة له، فتلكم هي خمر الفن الأصيل، تخيط فتوق الروح، وتضمد أنات الوحدة، بحرير الأنس مع النفس، والتصالح مع القدر، وفهم سر القضاء والقدر، أجمل ما يكون، في تلكم الأغوار تولد عاطفة المحبة، في عالم اللاشعور، ثم تندلق كقدر لطيف في الجوارح، من دونما سبب يعرف، سوى بالحس، ونوره المبارك..

طبت محموداً، ومحبوباً هناك، كما كنت محموداً ومحبوباً، هنا!!.



ممثلات «فيمن تونس»

أخيراً، وصلت حركة «فيمن» النسوية إلى الوطن العربي، وأسست فرعاً لها في تونس، وآخر في مصر معلنة بداية المواجهة المباشرة ضد مختلف أشكال العنف والتطرف المفروضة على المرأة العربية.

الجسد المنتفض بارومتر الحرية

سعيد خطيبي

«فيمن» هي لغة رفض صريحة، تؤمن بحق المرأة المطلق في تحديد خياراتها الراهنة. هي حركة احتجاجية نشأت قبل أربع سنوات في العاصمة الأوكرانية كييف، واستطاعت، في وقت قياسي، أن تستقطب اهتماماً إعلامياً، وتكسب تعاطفاً دولياً، وتؤسس، في البداية، فروعاً لها في بعض دول الاتحاد السوفياتي سابقاً، مثل روسيا وبيلاروسيا (ثم فرنسا والبرازيل وغيرها من الدول الأخرى)، وتثير حفيظة الكا.جي.بي وقلق القضاء الأوكراني، الذي هدد، في وقت سابق، بإدانة ثماني ناشطات من أعضاء الحركة بخمس سنوات سجناً، بتهمة «المساس بالنظام العام».

منطلقات الحركة نفسها، القائمة أساساً على التظاهر بصدور عارية، توشم عليها كلمات وعبارات مناهضة للبطريركية المطلقة، ومختلف أساليب القهر والاستبداد السياسي، تعبر عنها مؤسستها آنا هيوستول، على هامش زيارتها مؤخراً إلى باريس، بالقول: «الوضع السياسي الذي تعيشه أوكرانيا هو الذي دفعنا إلى تأسيس الحركة، والرد بشكل راديكالي نوعاً ما على تجاوزات النظام، مع أهمية الحفاظ على الجانب السلمي في تظاهراتنا». هيوستول (30 سنة) تتبنى قناعة تفيد أن الأنظمة المستبدة تستشعر حرجاً كبيراً من منظر نساء غاضبات، يتظاهرن عاريات الصدر، ويرفعن صوتهن عالياً - بلا خجل، وتضيف: «ردة فعل الشرطة أمام امرأة عارية هي مقياس الديموقراطية في أي بلد». في أوكرانيا مثلاً، كما في روسيا، تظاهرات «فيمن» غالباً ما تنتهي بتدخل الشرطة واعتقال الناشطات، واحتجازهن أحياناً أكثر من 24 ساعة.

رغم ما تتعرض له الحركة، منذ حوالي سنتين، من ضغط اجتماعي، وقمع سياسي غير مسبوق في بلدها الأم، فإنها لم تتخل عن مبادئها، وتظل مصرة على مواصلة «تمردها». آنا هيوستول، التي عرفت الاعتقالات البوليسية، أكثر من عشر مرات، تبدو، أحياناً، راديكالية في ردود فعلها، وفي الشعارات التي تحملها أثناء المظاهرات، بسبب - ربما - البيئة الاجتماعية الصعبة التي ولدت وعاشت فيها «في ريف أوكراني، حيث المرأة تعمل ضعف الرجل، وتشق لكسب لقمة العيش، والحفاظ على كرامتها».

«فيمن» التي تأسست بمبادرة من طالبات جامعة كييف، لم تكن، في بداياتها، تعتمد على صدم الرأي العام، بخروج الناشطات إلى الشارع عاريات الصدر، «فقد تظاهرن قبل سنتين كاملتين بملابس عادية، ضد الدعارة والسياحة الجنسية في أوكرانيا» تضيف آنا، لكن بقاء الوضع على حاله في البلد، دفعهن إلى تبني فكرة متطرفة نسبياً والتظاهر عاريات الصدر، بغية إثارة انتباه المجتمع ولفت أنظار الساسة لمطالبهن. «لما اتخذنا قرار التعري لم نكن نعلم أننا نقوم بفعل غير مسبوق. لم نكن نحمل وقتها لا أفكاراً ولا قناعات أيديولوجيا متطورة. «فيمن» هي حركة احتجاجية،

وهدفنا كان وما يزال الدفاع عن حقوق المرأة وتبليغ رسالتنا، على أوسع نطاق، فقط». وتصر المتحدثة نفسها، التي درست السوسيولوجيا وعملت في المسرح، على أهمية عدم النظر إليها وإلى رفيقاتها في الحركة باعتبارهن «قليلات حياء» بسبب جرأتهن، فحركة «فيمن» ليست تهدف سوى «لتخليص المرأة إجمالاً من النظرة الدونية التي يواجهها بها المجتمع، والذي يحصرها أحياناً في ممارسات، وفي قيم تتنافى مع حقها في العيش الكريم».

نسوية الشارع

ليس من السهل مواجهة المجتمع الأوكراني الأرثوذكسي المحافظ، ولا الوقوف أمام قمع الحريات الفردية في روسيا اليوم، لكن «فيمن» وحدها رفضت التواطؤ مع التعسف، ومنحت صوتها لآلاف المستضعفات، وراحت تدافع، ليس فقط عن القضايا النسوية المحلية، بل أيضاً القضايا الدولية. هكذا دافعت الحركة عن قضية الإيرانية سكينة اشتياني، التي حكم عليها بالإعدام بتهمة الزنا، وتضامنت مع صحافيي جورجيا، بسبب التضييق الممارس عليهم، ونددت بفضيحة «دومينيك ستروس» كان الأخلاقية، وتضامنت مع مغنيات فرقة «Pussy Riot» الروسية.

مع بداية الربيع العربي، لم تتخلف «فيمن» عن مواكبة الراهن، وشاركت المرأة في تونس، مصر، السعودية وغيرها من الدول العربية الأخرى تحولها التاريخي. حيث أعلنت الحركة، نهاية 2011، تعاطفها مع المدونة المصرية علياء ماجدة المهدي، التي نشرت، على مدونتها «منكرات ثائرة»، صوراً لها عارية، مما أثار زوبعة من ردود الفعل الغاضبة تجاهها، ثم ساندت المدونة نفسها، نهاية السنة الماضية في «وقفتها العارية»، إحتجاجاً على دستور مصر الجديد وتبنت أيضاً قضية الفتاة التونسية، التي تعرضت، قبل فترة وجيزة للاغتصاب من طرف عون أمن في تونس، كما طالبت الحركة ذاتها، في مظاهرة، شاركت فيها ناشطات عربيات، شهر يوليو/تموز الماضي، بالقرب من برج إيفل بباريس، بمساواة المرأة العربية بنظيرها الرجل في الحقوق والواجبات المدنية.

غالبية مطالب «فيمن» لا تختلف عما جاء في بيانات حركات نسوية سابقة، لكن الفرق بينها وبين الحركات الكلاسيكية «يكمن في أن فيمن تحاول بث روح جديدة في الحركة النسوية العالمية، ونقلها من التنظير إلى العمل الاحتجاجي الميداني» تقول إينا شافشينكو، واحدة من مؤسسات الحركة. والمستهدف الأهم في نشاطاتها هي البطريركية. ليس البطريركية بمفهومها الضيق، بمعنى هيمنة الرجل على المرأة، بل البطريركية بمفهومها الشامل، كما تعبر عنه آنا هيوستول:«البطريركية المتجلية في الأزمة الاقتصادية العالمية، الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي، الديكتاتورية، استغلال جسد المرأة، وغيرها».

ما تقوم به الحركة غيّر كثيراً من نظرة الدارسين للحركة النسوية. ناشطات «فيمن» (يتجاوز عددهن الخمسين في أوكرانيا، والمئة ألف حول العالم) لسن نساء معاديات للرجال - على العكس تماماً -، ولسن بنات مسترجلات، كما تعود البعض أن يرى النسويات، بل هن مجموعة من النساء، تتراوح أعمارهن بين 23 و30 سنة، جميلات المظهر في الغالب، حولن معنى «المرأة العارية» من عاهرة إلى امرأة غاضبة.

مؤسسات «فيمن» يعرفن جيداً حساسية المنطقة العربية، ويدركن بأن المرأة ليست تمتلك الجرأة الكافية، للخروج عارية في تظاهرة احتجاجية. المجتمع والقوانين الجنائية كلها تقف ضد هذه الفكرة. مع ذلك، فإن آنا هيوستول تشير الى تفاؤلها بإمكانية أن تكسر المرأة العربية جانباً من الحواجز الاجتماعية المفروضة عنها، وأن تساير نظيراتها الأوكرانيات في تحدي كل ما من شأنه أن يقف أمام حريتها الشخصية وحقها في التعبير. «فيمن تونس» و«فيمن مصر» بدأ نشاطهما مؤخراًعلى مواقع التواصل الإجتماعي، بتبني الشعارات نفسها، مثل «women are still here » (النساء ما زلن هنا)، «woman is not an object» (المرأة ليست مجرد غرض) و«FEMEN oc-cupy the world» (فيمن تحتل العالم) والشعار الأشهر «I am free» (أنا حرة)، في انتظار ما ستسفر عنه الأيام المقبلة عن مقدرتها في تبليغ صوتها، والدفاع عن المضطهدات العربيات.



«فيمن» تبث روحاً جديدة في «الحركة النسوية العالمية»



المرأة الروسية شرقية أم أوروبية؟

منذر بدر حلّوم

في إحدى أمسيات اللاذقية الموسيقية، التفت أحد الفتيان إلى أبيه السوري معلّقاً على كثرة النساء الروسيات في محيط والدته القادمة من بطرسبورغ: «روسيا احتلت سورية بطريقة سلمية»، وابتسم الأب وضحك الفتيان والفتيات وتداخل لسانهم الروسي مع محيط من الأسئلة عربي، ولم يكن العازفون قد اعتلوا خشبة المسرح بعد. كان سجِّل آنذاك في المناطق التابعة لقنصلية حلب وحدها، أي ما يقارب نصف سورية، حوالي عشرة آلاف عقد قران من روسيات، والأصح القول من ناطقات بالروسية، فقد كان هناك أوكرانيات وبيلاروسيات وملدوفيات وغيرهن ممن لم يكنّ قد ألِفن بعد الفارق بين السوفياتي والروسي.

ذات مساء، قبل عشر سنوات، وكان القطار يردد نغمة الحديد الباعثة على النعاس، قرأ جاري في المقصورة في جريدته أنّ عدد ذكور الصين يفوق عدد إناثها بأكثر من عشرين مليوناً، وكان القطار يهزني في طريقي إلى بناية عتيقة في ضيعة القياصرة، حيث درس بوشكين وأحب نتاليا ومات من أجلها، ولم تكن تعرف من لغته ما يكفي لقراءة شعره العظيم، فقد درجت الأرستقراطية الروسية على الفرنسية ثم الألمانية قبل أن ترجع تربية البنات إلى الروسية.. قال جاري الروسي متخوفاً، بل مستاءً: الصين ستحتل روسيا. فمن أين سيأتي هؤلاء الصينيون بزوجات إن لم يكن من روسيا؟ أفضل بنات روسيا رحلن، والآن سيأتي الصينيون ليتزوجوا الباقيات. ورحت أتخيل هجيناً روسياً صينياً يتحدث برقّة ونعومة شأن صديقتي سياو هون. كانت سياو علمتني كتابة الأنثى بالصينية فرحت أرسم الحبيبة والزوجة والأخت والأم والخالة والعمة بالحبر الصيني الأسود على ورق خشن، وراحت تضحك، ثم تقرأ قصيدة كتبتها بالروسية مطلعها «صغيرة أنا...»، وتتحسر لأنها تريد أكثر من طفل من حبيبها الذي ينتظرها في شنغهاي: «أريد بنتاً.. وهو يريد صبياً.. ولا يسمح لنا إلا بطفل واحد!». شكت سياو.

ثمة فهم شديد الحضور في الثقافة الروسية مفاده أن وطن الرجل حقيبة، وأما وطن المرأة فأرض الرجل، ومنهن من يقلن «وطني رجل». المرأة الروسية ترحل مع رجل إلى عالم تبنيه في خيالها، فيه الحب ودفء المنزل وضحكات الأطفال ورغد العيش. وحين تفشل تعيد الكرّة نحو الحب من جديد طالما الحياة ممكنة. وتضحك إحداهن لجنونٍ في عيني رجلٍ تكاد لا تعرفه، رجاني أن أترجم ما يتأهب لزرعه في مسمعها. وكنت في رحلة بحرية على متن الباخرة (إيفان فرانكو) عائداً من أوديسا إلى اللاذقية: قل لها «أموت ف عيونك». خلت أنه سيعدها ببعض الكباب الحلبي، ويطلب ترجمته فسال لعابي. وكانت تنظر نحوه ضاحكة، وسؤال في عينيها عجيب. سألته: ومن تكون هذه الشقراء حتى أترجم لها موتك ف عيونها؟ أجابني: زوجتي! وكان في طريقه من رحلة الصيف وقد باع بضاعته وربحت تجارته وعاد بزوجة. اللغة تأتي في وقت لاحق. وانجبي من الأولاد ما تشائين! هذه من أجل سياو. الصينيات محكومات بضيق البلاد وكثرة العباد، والروسيات بإدمان الرجال على الكحول وضيق الحال وتمزّق البلاد.

ومع أن الدولة الروسية تقوم اليوم على تماسك المرأة ونجاحاتها إلاّ أن امرأة من الناجحات لا تدير ظهرها للحب والعائلة، وإن فعلت فإلى حين قصير.

هرباً من النسوية

قيم النسوية، مورست وعُويشت في العهد السوفياتي، وكان ذلك ممكناً في حاضنة الدولة الأم، دون أن تتضرر الحاضنة الصغيرة-الأسرة، ثم ظهرت كثيرات من سيدات الأعمال الناجحات في روسيا لكن كثيرات منهن اكتشفن أنه سباق عقيم إلى عالم الخواء والوحدة البارد. ورغم أنّ كثيرات ضحكن وسخرن وما زلن يفعلن، إلا أنهن صوّتن ويصوتن لرجل يعدهن بأزواج أملاً بالحب والإنجاب. من من الروسيات لا تنكر برنامج جيرينوفسكي الانتخابي «لكل امرأة رجل»؟ ومع أنّ المهرّج السياسي تناسى أن الحب قيمة عليا في روسيا، لكنه عرف أين يضع يده وكيف يقبض الأصوات. فالمرأة بصرف النظر عن قسوة ظروف العيش لا تعيش مع رجل لا تحبه. المرأة تحلم بحب كبير وبأسرة حتى حين تبيع جسدها، وتسعى إليه في طريقها المؤلم الباهظ الثمن، الذي يوصف لغباء الرجال بالرخيص. المرأة



تهاجر نحو الحب. تحلم ببيت وأسرة فتهاجر إلى حيث الحلم. ثمة نكتة روسية تقول ببائعة هوى اتفق معها عابر ليل على سرير حتى الصباح وإذا بها حين تستيقظ تقول له «ما رأيك لو نغير موضع الخزانة، وفي المطبخ أشياء بحاجة لتبديل!».

هجرة الزواج الروسية ظاهرة توقفت عندها دراسة أعدتها (أناشكينا غ.ب) و(بوغودينا س.أ) تناولت بصورة أساسية الزواج من غربيين، أوروبيين وأميركيين، وانتهت إلى أنّ طالبي الزواج سئموا من تحول النساء في مجتمعاتهم إلى شبه رجال، إلى نساء نسين أنفسهن، وفقدن دفئهن وحتى حاجتهن إلى الرجال، ناهيك عن العائلة والأطفال..على خلاف الروسيات اللواتي حافظن على أولوية الأسرة والدفء المنزلي وأهمية العيش مع رفيق درب، يشعرهن بالأمان ويشعرنه بالحب، وسرعان ما تبيّن ما في النسوية من تضاد مع الحالة الطبيعية التي أقرب ما تكون إليها المرأة الشرقية، فتعرف كيف تكون ناجحة في عملها وفي أسرتها، وتتمتع بذكاء أنثوي خاص دون أن تتباهى بتحصيلها العلمي وكفاءاتها في سباق مع الرجال نحو الذكورة. هذه السمات المتوافرة في المرأة الروسية ترى الدراسة فيها سبباً رئيسياً للطلب الشديد في وكالات التعارف والزواج على الاقتران بروسيات. ورغم تعاظم ظاهرة زواج الروسيات من أجانب بعد العقد السوفياتي، إلاّ أنها ليست ظاهرة جديدة. مع أن ذلك لا ينفي خصوصية حقبة التسعينيات من القرن الماضي (انهيار البلد والعقيدة الجامعة والاقتصاد والعلاقات الاجتماعية والسياسية والقيم الاجتماعية والأخلاقية) مما أكسب الهجرة النسائية خصوصية الانهيار ذاته من تجارة الرق الأبيض، عبر شبكات الدعارة، إلى غير ذلك من أساليب تحويل الأجساد إلى سلعة. ولكن لما قبل ذلك وبعده أبعاداً أخرى، أقل الأشياء أهمية فيها الجنس والمال. فمن لا يذكر نساء الديسمبريين اللواتي رحلن إلى وطن الموت مع من أحببن.. ومن ينسى غالا حين يذكر سلفادور دالي أو إلزا مع أراغون وأولغا مع بيكاسو ومايا مع رولان وليديا مع ماتيس.. وكثيرات من النساء الروسيات اللواتي تحولن إلى أيقونات ثقافية.

من هجرة الأدمغة إلى هجرة الجينات

في بحث أجري في روسيا عام 1995 تبين أن النساء الأكثر جمالاً وذكاء وتحصيلاً علمياً وصحة يبقين دون زواج ودون نسل. وذلك لأن المرأة القوية الذكية العارفة لا يستطيع العيش معها إلا رجل قوي وذكي وواثق من نفسه وحر وديموقراطي.. وما أقل هؤلاء. وخلصت الدراسة إلى تخوّف من تدهور في النسل وخطر على مستقبل البلاد. وعلى غرار حديثنا في عالمنا العربي من هجرة الأدمغة، فإن الروس يتحدثون عن هجرة الجينات أو المورثات عبر النساء. مع أن الروس عانوا ما نعانيه من هجرة الأدمغة في فترة التسعينيات بعد انهيار الاتحاد السوفياتي ولا يزالون، إلا أن مستقبلهم الديموغرافي يقلقهم وهجرة النساء القادرات على الإنجاب تثير مخاوفهم، كما يثير مخاوفهم زواج الروسيات من غير الروس السلافيين في الداخل الروسي. فقد عادت روسيا بعد معاناة التسعينيات أرضاً يبحث فيها الشباب السمر عن العمل والحب. روسيا لن تكون سلافية في عهد قريب!! يقول محبو السلافية، ناهيك عن المتزمتين. وربما لأن المرأة الروسية بخلاف الرجل الروسي، منفتحة وروحانية ومرنة وبسيطة ومسالمة ومطيعة وصبورة وصادقة ومحبة ووفية لمن تحب، ولأن أكثر الروسيات تطرفاً في النسوية أقل نسوية من نسويات الغرب. كما تقول دراسة أناشكينا وبوغودينا، يزداد عدد الراغبين في الزواج منهن. وإذا أضيف إلى ذلك النزوع إلى الأسرة والإنجاب ودفء المنزل، تكون المرأة الروسية شرقية أكثر مما هي غربية. وفي هذا السياق، يشير نادي (فرينش رومانس) في بطرسبورغ للتعارف والزواج إلى تلقيه كثير من الرسائل التي تفيد بميل الرجال الغربيين لامرأة تؤمن بقيم الأسرة الشرقية. ويخلص تقرير النادي إلى أنّ «شعارات النسوية وقيمها تنفّر رجال الغرب». فكيف برجال الشرق؟ لكن أن تختار المرأة وهي حرّة في اختيارها، شيء، وأن ترغم على ما لا تريد أو لا تكون لديها فرصة لأن تختار، شيء آخر. وربما هنا يكمن الفرق بين شرقنا العربي والشرق الروسي.

مثقف التغيير!

ميشيل كيلو

لو انك سألت بالأمس القريب أي مهتم بالشأن العام عن هوية المثقف النقيض لمثقف السلطة، لقال لك بثقة شديدة بالنفس: إنه مثقف المعارضة، ولأكد لك في مطالعة طويلة أن من يرتبط بالسلطة في عالمنا العربي لا يمكن أن يكون مثقفاً، لأن السلطة في بلادنا العربية إما نافية للثقافة أو معادية لها. بحكم التعارض بين السلطة، الكلية الجبروت والقدرة وبين المعارضة، الخاضعة لملاحقات لا تنقطع، واجه مثقف المعارضة أكثر من أي شخص آخر ثقل الضغط الأمني المعزز بجهاز دولة يكره المعرفة والفكر، يدعمه رأي عام تنكر لهما منذ قامت السلطة على إحلال المصلحة، حيثية السياسة السائدة والنزعات الانتهازية، محل الحقيقة، حيثية المثقف، التي يستحق اسمه بدلالتها وبدلالة الاختيار الذي تمليه عليه والمواقف النابعة منها، بينما قلص نمط السلطة وجود مثقفها، الذي حولته إلى إعلامي يطبل ويزمر لها بعد أن غدت ولي نعمته ومصدر رزقه وامتيازاته، الموجودة أو المأمولة.

وفي حين كانت السلطة تضع تصرف «مثقفها» آلة إعلامية متنوعة القنوات والحوامل، تفتح أمامه باب الوصول إلى جمهور واسع، كان مثقف المعارضة يجد نفسه محشوراً بين جمهور غائب أو غير مكترث، ينكره أو لا يعرف أو يهتم بما يفعل، ويجهل عموماً نتاجاته وإبداعاته، المحظورة أو حبيسة الأدراج في معظم الأحيان، وسلطة ترصده بأعين الريبة والشك، وترى فيه مصدر خطر داخلي رئيس، وأحياناً وحيد، عليها، لذلك غالباً ما يكون نزيل سجون أو مطارداً ومحروماً من حقه في الإبداع والعيش، لا غرابة أن هذا المثقف أدار حواراته وأبدع إنتاجاته في دوائر ضيقة أو مغلقة، وأنه كان شاهداً على عصره وشهيده، وأن الأحزاب والتيارات السياسية والفكرية التي انتسب إليها أو وضع جهوده في خدمتها بقيت عاجزة عن حمايته، رغم أنه كان وجهها الأبرز، وخاصة منها تلك التي كان قادتها السياسيون أبرز مثقفيها، من أمثال المرحوم ميشيل عفلق، مؤسس حزب البعث الذي لم ينجح إلى اليوم في تخطي نتاجه الكتابي و«الفكري»، والراحل خالد بكداش، الذي كان صاحب الكلمة الفصل في ثقافة الحزب الشيوعي السوري، رغم أنه لم يكن هو نفسه مثقفاً بأي معيار، بل كان أقرب إلى «الكادر» بالمعنى الذي عرفته الحركة العمالية والاشتراكية ، وغلب عليه الطابع الأيديولوجي - الذي جعل منه نقيض المثقف - واقترن جهده ببعض الخبرة الميدانية في أعمال حزبية تنفينية و«أطرها النظرية» التي قيل لفترة غير قصيرة إنها تضم معظم المعارض اللازمة لتغيير الواقع، وكذلك الفنون السلوكية والنضالية اللازمة لذلك، بما فيها فن السيطرة على الجماهير وتوجيهها في الاتجاه الحزبي المطلوب.

لا مراء في أن الحال السلطوية كانت محنة المثقف عموماً والمعارض منه خصوصاً، والتحدي الأكبر الذي واجهه، وحال لفترة طويلة بينه وبين التأثير الفاعل في الواقع، إلا


Giuseppe Arcimboldo - إيطاليا

أنه نشأ بمرور الزمن العربي الحديث تطوران مهمان وسما عمل المثقف وبدّلا هويته وجعلا منه ما اسميته «مثقف التغيير»، هما:

- ابتعاده التدريجي عن الحزبية، وبالتالي عن السياسة بمعناها الضيق، والأيديولوجيا التي أطرتها وسوغتها، واقترابه المتعاظم من تجربة ذاتية الطابع، جعلته يضع ثقافته ومعارفه في خدمة «الشأن العام» بما هو السياسة بالمعنى الأرسطي، معناها الأعلى، الأرقى، الذي لا يقصرها على التزامات جزئية الطابع، حزبية الاتجاه، تنمي الولاءات الدنيا على حساب الولاء للهيئة المجتمعية: حاضنة أي نمو للحرية سواء كان ممكناً أو محتملاً في نظم الاستبداد، التي تطوق أحزاب المعارضة وتفرض عليها حالاً تشبه حال سجين في قفص حديدي، يتحرك نهاره بطوله فيه دون أن يبارحه أو يخترق جدرانه ويخرج منه. قابل ابتعاد المثقف عن الحزب تقدمه نحو مجتمعه المقموع والمضطهد سلطوياً، وتفاعله معه باعتباره مجتمعاً لابد أن يصير أفراده مواطنين وأحراراً وأن يتعينوا كبشر بحريتهم، فلابد إذن من وضع ثقافته المبتعدة عن الايديولوجيا في خدمة حرية المواطن بوصفه رهانهما الوجودي المشترك.

- التصاقه بظاهرة جديدة بالنسبة للوعي السياسي العربي، عبرت عن نفسها في ما سمي «المجتمع المدني»، الذي هو مجتمع مواطنين أحرار وليس مجتمع أفراد ينضوون في المجتمع خلال طبقات يرتبط نيلهم حقوقهم بنضالات أحزابها. ابتعد الإنسان الفرد، الذي اعتبر مواطناً في الدولة لا يحق له التنازل عن حقوقه أو تفويض أية جهة بها، عن التكوينات الحزبية/السياسية والمجتمعية، التي كان انضواؤه فيها يعتبر شرط تحرره، وصار الآن شرط تبعيته لغيره وافتقاره إلى الحرية. هكذا أخرج الفرد من التشابكات المجتمعية التي اعتبرت إطاراً يعينه سياسياً وإنسانياً، وانضوى في حاضنة جديدة هي مجتمع المواطنين الأحرار المدني، بذلك، اختلف المجتمع عن ما كان معروفاً به أو شائعاً عنه، وظهرت المواطنة باعتبارها شرط الحرية، والحرية بما هي الواقع الذي يتعين الإنسان به، وانقلبت السياسة من فعل نخب إلى فاعلية يمكن أن يقوم بها ويمارسها أي فرد يريد بلوغ حريته، وصارت الحرية جامعاً مشتركاً لأفراد سياسيين، وفاعلية مجتمعية مباشرة تتخطى الأحزاب وتغير بيئتها وشروط عملها وتوقف كل شيء على إيصال فكرة الحرية بما هي برنامج سياسي وحيد يخلو من الأحمال الإضافية التي كان قد شحنته بها حقبة ما بعد الحرب العالمية الأولى، عندما تأسست الأحزاب الأيديولوجية المسماة عقائدية، وتبنت برامج متنوعة اشتراكية وليبرالية وقومية ودينية. اكتشف مثقف التغيير فكرة الحرية عند أرسطو، الذي اعتبر الإنسان ذاتاً حرة وجديرة بالحرية بغض النظر عن شروط تعينها الموضوعية، فوصل لأول مرة إلى الفرد كإنسان والمواطنة كهدف له، وبدأ يطالب بتحويل الدولة من السلطوية القائمة على التمييز والفئوية إلى المواطنة، التي تساوي بين الأفراد دون تمييز أو فئوية، ويجب أن تعد هدفاً لهم لا يعلو عليه هدف، هو الذي حركهم وأنتج ظاهرة الربيع العربي.

مع مثقف التغيير، الذي لم يعد عضواً في نخبة، بل صار كل من يرى في الحرية تعين الإنسان الذاتي ويعمل لمساعدته بالقول والفعل على تحقيقها في واقعه الحي، تبدلت جميع معطيات عمل المثقف وأدواره بل وهويته، وأخذت تنخلق ملامح أولية لثقافة مختلفة تقوم على حرية الإنسان وتخاطبه وتعبر عنه بصفته فرداً في المجتمع ومواطناً في الدولة، وحل مجتمع المواطنين الأحرار المدني محل مفهوم تقادم للمجتمع، جعله متراتباً وطبقياً أو راضخاً سلطوياً، يعبر الفرد فيه عن نفسه بصورة غير مباشرة دوماً، بواسطة أحزاب وجماعات تتولى مهمة تحريره بالنيابة عنه، وفي غيابه ودون علمه على الأعم والأغلب.

بظهور مثقف المجتمع المدني، الذي اسميته مثقف التغيير، تنشأ ظاهرة جديدة في حياتنا الثقافية مازالت في بداياتها، ستعمل مستقبلاً لإنتاج ثقافة تتفق مع الواقع التاريخي الجديد الذي تماهت معه ووضعت بصمتها عليه. هذا هو وعد مثقف التغيير، الذي عرف كيف يحرك المواطن العادي ويواجه الطغيان السلطوي في آن معاً، ولا شك في أنه سيعرف كيف يقدم للمجتمع ثقافة تمكنه من مواصلة نقلته النوعية الفريدة، التي يسمونها الربيع العربي.



حمادة لا يدفع الكهرباء!

استقبل المصريون مقطع فيديو لرئيس الوزراء المصري هشام قنديل، متحدثاً في حوار مفتوح مع بعض الإعلاميين المصريين، بسيل من السخرية والنكات بسبب الإجابات التي صدرت عن رئيس الوزراء.

بدت إجابات هشام قنديل عن أحد الأسئلة المتعلقة بالسياسات الاقتصادية غير مقنعة ولا علاقة ببعضها البعض، فعلى سبيل المثال قال في معرض إجابته عن سؤال عن المواطن المصري المسحول حمادة صابر إنه متأكد بنسبة 99٪ بأن حمادة لا يدفع الكهرباء!

وفي الحديث عن مشاكل ومعاناة الفقراء قال: إن أطفال المناطق الريفية يتعرضون لنزلات الإسهال بسبب عدم غسل الأم لثدييها، وإن اغتصاب السيدات في الريف راجع إلى ذهابهن إلى «الغيط»، وقد أثارت هذه الأجوبة موجة من السخرية بين المصريين على مواقع التواصل الاجتماعي.

الصحافية دعاء سلطان كتبت تقول: «عزيزتي المواطنة المصرية لو عايزة تعرفي طريقة الكيكة الاسفنجية من غير ما تهبط اتصلي برقم مجلس الوزراء وسيرد عليكي هشام قنديل للشرح».

أما بلال فضل الكاتب والسيناريست المصري فعلق:

أهمية تصريحات هشام قنديل التي جاءت من القلب أنها تجعلك تتخيل طبيعة الحوارات التي تجمعه برئيسه مرسي، بيخشوا لبعض حوادث وقصص بيقولك ونصائح منزلية».

الناشط أحمد العش كان له رأي آخر عبر عنه بقوله:

«قنديل بيرمي لبعيد، راسم بعد ما يسيب الوزارة يقدم برنامج «إلى ربات البيوت».

«5» آلاف معجب بتعليق «ورئيس كرئيسنا»..

في الوقت الذي أبدى فيه 280 من متابعي صفحة عمر، نجل الرئيس محمد مرسي، على موقع الفيس بوك، إعجابهم بتدوينة نشرها على صفحته قال فيها: «اللهم ابتلي إسرائيل بجبهة إنقاذ كالتي في مصر وإعلام كإعلام مصر وسوستة كباسم سوستة بتاعنا».. سارع أكثر من 5 آلاف آخرين بإبداء إعجابهم على تعليق لأحد النشطاء على التدوينة قال فيها: «ورئيس كرئيسنا».

وتداول نشطاء على مواقع التواصل الاجتماعي تدوينة نجل الرئيس، فيما شهدت صفحته سجالاً بين الإخوان والمعارضين، وتبادل الطرفان الهجوم على الرئيس والجماعة وجبهة الإنقاذ.

ووصفت أغلب تعليقات الإخوان ومؤيدي الرئيس جبهة الإنقاذ بجبهة الخراب والعار، فيما هاجم باقي المعلقين الرئيس والإخوان واتهموه بعدم الوفاء بالعهود، وقال أحد المعلقين «والدك الموظف بدرجة رئيس الجمهورية إلي انتخبناه بعصر اللمون، آه والله انتخبناه، قلنا لا للفشيق ودعمنا أبوك عشان وعدنا وأهو أخلف».

ووضع أحد المعلقين رابطاً لصورة كتب فيها: «عمر محمد مرسي: «اللهم ابتلي إسرائيل بجبهة إنقاذ كالتي في مصر وإعلام كإعلام مصر وسوستة كباسم سوستة بتاعنا».. ليرد «أصاحبي»: وعلي ايه ماتبعت لهم أبوك ساعتين يجبها الأرض».

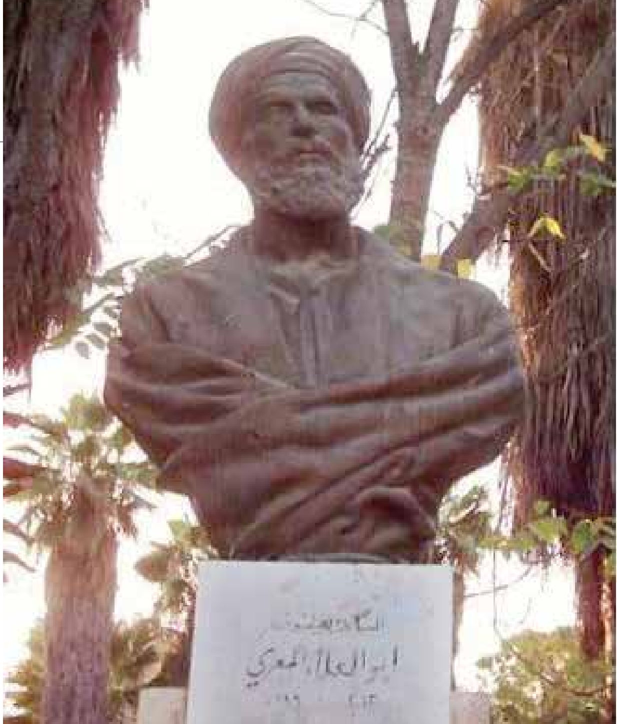
فطيرة التوت

ظهر في الأسواق حاسب شخصي بمبلغ 25 دولاراً فقط، ويطلق عليه اسم «فطيرة التوت»، وهو حاسب شخصي متكامل يمكن شراؤه عبر الموقع الإلكتروني للشركة التي تنتجه، والتي تحمل نفس الاسم «فطيرة التوت» أو بالإنجليزية «Raspberry Pi».

و«فطيرت التوت» حاسب في حجم بطاقتك الشخصية، ولأنه كذلك فإمكانياته محدودة للغاية، إذ تبلغ سرعة المعالج 700 ميجا هرتز، والذاكرة المثبتة في حدود 512 ميجا بايت، وأما الهاردسك فهو عبارة عن «كارت ذاكرة» مثل الذي تستخدمه في هاتفك المحمول. نظام التشغيل الرئيسي لهذا الحاسب هو «لينوكس»، ويمكن تنزيل «أندرويد» أيضاً.



الحاسب مصمم للأغراض التعليمية، ويمكن استخدامه على نطاق واسع، بسبب ثمنه المنخفض في تعليم مبادئ وأساسيات علوم الحاسب والبرمجة وهندسة تصميم الحاسبات.





«رهين المحبسين» بلا رأس

خلف الاعتداء على تمثال أبو العلاء المعري بقطع رأسه وإسقاطه من على قاعدته الواقعة في مسقط رأسه معرة النعمان شمال غرب سورية، استنكاراً في الأوساط الثقافية باعتبار الاعتداء يشكل تخريباً للتراث الثقافي والإنساني. وسرعان ما انتقلت موجة الغضب إلى الشبكات الاجتماعية مخلفة تفاعلاً أوسع من خلال تصريحات لشخصيات فاعلة.

الكاتب الصحافي حمدي قنديل كتب تغريدة عبر «تويتر» يقول فيها: «قطع رأس تمثال أبو العلاء المعري بسورية، يؤكد أن الثورة السورية في خطر»، مضيفاً «أن الأنباء عن قطع رأس تمثال أبوالعلاء المعري تزيد من الشكوك في الاتجاه الذي تأخذه ثورة الشعب السوري العظيم».

من جانبه أكد الشاعر المصري حزين عمر مؤسس حزب «المساواة» أن ما حدث بشأن قيام مجموعة مسلحة بقطع رأس تمثال الشاعر والفيلسوف أبو العلاء المعري يعد جريمة إنسانية، مؤكداً أن هذا الفعل أخطر من هدم تمثال بوذا بأفغانستان. وأضاف «حزين»: أن هؤلاء الجهلاء بفعلتهم هذه لا يقطعون رأس تمثال ولكنهم يقطعون رأس الحضارة الإسلامية نفسها، لافتاً إلى أن هؤلاء هم أعداء للتاريخ ووصلت بهم الكراهية لأن يدمروا الحضارة الإسلامية نفسها.

وكتب على لافتة صورت في دمشق ونشرت على موقع فيسبوك أن «همجيتكم» لن تدمر فلسفة المعري وأن «الأفكار لا تموت». كما ندد ناشط يدعى صافي وصف نفسه بالمسلم المعتدل بالهجوم على تمثال المعري وقال «الحرب ضد النظام لا تبرر لأحد تدمير التراث الثقافي للبلاد».

ويعد المعري من أبرز الشعراء العباسيين انتقاداً للدين الإسلامي، ومن أشهر قصائده «هذا جناه عليّ أبي»، وفيها يقول «اثنان أهل الأرض، ذو عقل بلا دين، وآخر دين لا عقل له».

وكان المرصد السوري لحقوق الإنسان قد أكد في بيان حول حادثة الاعتداء جاء فيه: «أقدمت مجموعة مسلحة في مدينة معرة النعمان على قطع رأس النصب التذكاري للشاعر والفيلسوف والأديب العربي أبوالعلاء المعري الذي ولد في معرة النعمان». وعلى إثره اتهم ناشطون على مواقع التواصل الاجتماعي على شبكة الإنترنت جبهة النصرة الإسلامية بقطع رأس التمثال.


Hamdy Kandil
@HamdyKandil
Follow

الانباء عن قطع راس تمثال ابو العلاء المعرى تزيد من الشكوك فى الاتجاه الى تاخذه ثورة الشعب السورى العظيم

Reply Retweet Favorite More

75 RETWEETS 23 FAVORITES

2:15 AM - 13 Feb 13

Dr. Wael Abdou @waelalsayed 13 Feb
@HamdyKandil انباء قطع راس التمثال ليست اهم من انباء قطع راس عشرات السوريين يوميا من الحزب الحقير الذي زاره وباركه امين الحزب الناصري المصري
Details

وداعاً مدونات ياهو مكتوب

قررت شركة ياهو المالكة لموقع مكتوب، في خطوة مفاجئة تماماً، إغلاق منصة التدوين التابعة لمكتوب، انطلاقاً من نهاية مارس، وحذف جميع المدونات الموجودة في الموقع.

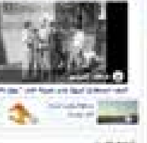
وبررت ياهو القرار برغبتها في تقييم منتجاتها وخدماتها للتركيز على ابتكاراتها الجديدة، دون كتابة أي اعتذار على صفحتها الرسمية لآلاف المدونين. وتعتبر مدونات مكتوب، من أشهر مواقع التدوين في العالم العربي التي تتيح للمستخدم إمكانية إنشاء مدونة مجانية بالكثير من الخصائص والمميزات، وقد كانت تابعة في البداية لموقع مكتوب قبل ضمها لحساب ياهو عام 2009 مقابل 100 مليون دولار.

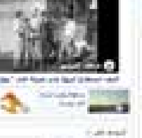
من جانبه، ندد اتحاد المدونين العرب بهذا القرار الذي اعتبر ضاراً بحق أعضائه وشدد على أنه في حال لم تتراجع شركة ياهو عنه، فسيقاطع المدونون العرب كافة منتجاتها بما فيها قائمتها البريدية.











بعض المدونين العرب استنكروا إقدام ياهو المفاجئ هذا، وتناقل البعض على مواقع التواصل الاجتماعي كتويتر وفيسبوك نبأ إغلاق المدونات على مكتوب بنهاية مارس، في وسيلة سريعة لتقديم نصيحة للجميع بتنزيل مدوناتهم أو نقلها قبل حذف المحتوى بشكل نهائي.

البعض استنكر فعلة ياهو غير المبررة على حد قولهم، فيما وصف آخرون السبب الذي ساقته ياهو «التركيز على ابتكاراتها» بالسبب المبهم وغير المقنع إطلاقاً، كون هذه المدونات لها بالفعل رواد وقراء كثيرون جداً وساهموا بفاعلية في شهرة موقع مكتوب، وقسم آخر من النشطاء فضلوا الانتظار على أمل إصدار إدارة مكتوب بياناً أو توضيحاً لسبب قرار ياهو.

وعقب محمد كريزم رئيس اتحاد المدونين العرب مستنكراً هذا القرار ومبدياً انزعاجه من آثاره الضارة على المدونين العرب قائلاً: إن شركة ياهو اتخذت قراراً سلبياً ستنعكس آثاره تلقائياً على المدونين الذين أفنوا سنوات طويلة في نشر تدوينات أثرت الثقافة العربية بمفاهيم وسلوكيات أحدثت انقلاباً في الفهم والوعي العربي وكانت المدونات العربيةرافداً أساسياً في تعبئة الجماهير وشحذ هممها في الثورات وعنواناً واضحاً لمسيرتها النضالية.

وطالب كريزم بضرورة تراجع شركة ياهو عن هذه الخطوة الفجائية والضارة بحق المدونين، مشيراً في الوقت ذاته إلى أنه فى حال لم تتراجع الشركة عن ذلك فإن المدونين العرب لن يكون أمامهم من خيار سوى مقاطعة كافة منتجات ياهو وعلى رأسها البريد الإلكتروني وفليكر والمجموعات البريدية.

وأهاب كريزم بالمدونين العرب باتخاذ إجراءات فورية وتنظيم الحملات للضغط على شركة ياهو وثنيها عن قرارها بإغلاق المدونات، مؤكداً أن اتحاد المدونين العرب سيتابع الموقف عن كثب وسيتخذ كافة الخطوات العملية لإلغاء قرار غلق المدونات.

هنا وقد أتاحت «ياهو» لأصحاب مدونات مكتوب إمكانية تنزيل نسخة من محتوى مدوناتهم إلا أن ذلك المحتوى لن يتضمن قوالب التصميم الخاصة بالمدونة، بينما يمكن زرع نسخة قاعدة البيانات في أي برنامج إدارة مدونات آخر.

هل يقضي الفيسبوك على الوحدة؟

أكدت دراسة حديثة، أجريت في جامعة برلين الألمانية، حول مدى تأثير المشاركة والتعليقات على صفحات التواصل، أن هذه العملية تقضي على الشعور بالوحدة والملل وتحد من الشعور بالاكتئاب الناتج عن العزلة، وقد شارك في هذه الدراسة حوالي 100 طالب جامعي من الولايات المتحدة بعرض مشاركاتهم على صفحات أصدقائهم على فيسبوك خلال أسبوع كامل، وشاركت العينة المختارة لإجراء الدراسة في استقصاء طلب منهم فيه التعبير عن حالتهم النفسية ومدى رضاهم عن أنفسهم بعد المشاركة بآرائهم وتعليقاتهم على فيسبوك، كما طلب منهم مضاعفة عملية المشاركة بشكل أكثر من السابق.

كما أكدت الدراسة أن المصاب بالاكتئاب والضيق من المستخدمين لا تتبدل حالته، وكذلك أثبتت أن أصحاب الهمم العالية والمقبلين على الحياة من المستخدمين لا تتغير حالتهم النفسية.

ويرى القائمون على الدراسة أن المشاركات المتكررة على صفحات التواصل تشبه تناول الوجبات الخفيفة التي تشعر الفرد بالشبع ولو لوقت محدود حتى يتناول وجبته الكاملة، فهي بذلك تشعر الفرد بأنه أصبح جزءاً من المجتمع له حق إبداء الرأي فيما يدور من أمور، ومن الممكن التناقش فيما يراه ولو كان ذلك في دائرة محدودة لا تتسع إلا للقليل من الأفراد، لكن من المؤكد أنهم يشاركونه ميوله ويتوافقون معه في بعض آرائه.

تويتر بلغة غرف الدردشة



أضاف موقع «تويتر» مؤخراً لغة جديدة إلى قائمة اللغات التي يمكن ترجمة موقع التواصل الاجتماعي إليها.

وتنتشر لغة «LOLCat» وهي لغة معروفة وسط غرف المحادثات على الإنترنت وبين المغردين الشباب على «تويتر»، وهي لغة تختصر الكلمات الإنجليزية، إلى حروف وكلمات أصغر، فمثلاً بدلاً من «to» يتم كتابة «2» وبدلاً من «your» تتم كتابة «ur».

«LOLCat»

وأشار «تويتر» على حسابه العالمي المخصص لكل الدول «international» إلى أن اللغة الجديدة تلك بمثابة طريقة تعريف لكيفية ترجمة الموقع إلى مختلف اللغات ضمن مشروع «أسبوع القرصنة» الذي يتيح للمطورين مساعدة مطوري «تويتر» على ترجمة الموقع إلى عدد أكبر من اللغات.

ويمكن تحويل الموقع إلى اللغة الجديدة التي طرحت بنسخة تجريبية «Beta» عبر الذهاب إلى بند الإعدادات «settings»، ثم خيار اللغات «Language» واختيار لغة «LOLCat» بين اللغات المتوافرة.



بينج ليس المنافس المباشر لجوجل

ربما يظن البعض أن محرك بينج التابع لمايكروسوفت هو المنافس المباشر لعملاق مواقع البحث «جوجل» وربما يتعمق هذا الظن بسبب كثرة الأخبار التي تنقلها المواقع التقنية عن بينج مايكروسوفت.

لكن رقمياً، لا يمكن وصف بينج بكونه منافس جوجل المباشر، خصوصاً بعد مراجعة التقرير الخاص بمحركات البحث الشهيرة حول العالم، الذي أعدته مؤخراً شركة كوم سكور.

فالإحصائيات الخاصة بشهر ديسمبر 2012، تضع جوجل علىالقمة بنسبة استحواذ تبلغ 65.2٪ و114.7 مليار عملية استعلام شهرياً، بينما في المركز الثاني يأتي محرك بايدو الصيني بنسبة 8.2٪ و14.5 مليار عملية استعلام في الشهر. ويأتي ياهو في المركز الثالث بنسبة 4.9٪ و8.6 مليار عملية استعلام، بينما محرك ياندكس رابعاً بنسبة 2.8٪ و4.84 مليار عملية استعلام.

بينما يقبع محركة بينج في المركز الخامس بنسبة 2.5٪ و4.48 مليار عملية استعلام حسب إحصائيات ديسمبر 2012.

حذف الأصدقاء من مواقع التواصل ينكد على العالم الحقيقي

قد يكون عليك التفكير مرّتين قبل اتخاذ قرار بحذف أصدقاء من صفحتك على مواقع التواصل الاجتماعي فيسبوك، فقد وجدت دراسة جديدة تداعيات جدية في العالم الحقيقي نتيجة هذه الخطوة، وذكر موقع لايف ساينس الأميركي أن الباحثين في جامعة كولورادو دينيفر بيزنس وجدوا أن 40 شخصاً يقولون إنهم يتجنّبون صاحب الحساب الذي يحذفهم من صفحته على موقع فيسبوك، فيما يقول 50 آخرون إنهم لا يتجنّبونه، وظهر أن النساء أرجحية من الرجال لتجنّب الشخص الذي يحذفهن من صفحته. وقال الباحث كريستوفر سيبونا إن الأشخاص يظنون أن شبكات التواصل الاجتماعي هي للتسلية فقط، لكن في الواقع فإن ما نفعله على هذه المواقع يمكن أن يكون له تداعياته في عالمنا الحقيقي، وأشار سيبونا إلى أن الاستطلاع الذي أجري أظهر آثار أن يصبح الشخص منبوذاً على مواقع التواصل الاجتماعية، بينها ضعف حب الذات والشعور بعدم الانتماء وفقدان السيطرة على النفس بعد تعرّض الشخص للحذف.



Pablo Picasso

البطل

تقلبات الحياة والموت

في اللغة بَطَل الشيء: ذهب ضياعاً وُخسراً، والبطلةُ هم السحرة، والتبطل هو فعل البطالة وهو اتباع اللهو والجهالة، وأبطل فلانُ جاء بكذب، وفي آخر معاني البطل نقع على معنى الشجاعة التي تجعل الأشداء يبطلون عنده ويجعل الجروح تبطل في جسده فلا يكترث لها. وكل هذه المعاني تجعل من البطل فكرة تحتمل الخطأ والصواب.
لا حقيقة موضوعية تجعل من البطل بطلاً، وإنما شهادات الشهود وتحيزات المحبين تزيد أو تنقص فتقل معها الحقيقة وتزيد بالمقدار نفسه.
ولأن طول العمر يولد النقصان فإن عظمة البطل وبقاء سيرته على مرّ السنين يتناسبان عكسياً مع طول حياته البشرية، ومع تبدلات موقعه.
ولا تصنع صورة البطل شهادات أتباعه فحسب، بل يشترك العدو في صنع تلك الصورة. لا بطل بلا عدو.. ونصف ملامح البطل يأخذها من عدوه محاكاة ومشابهة أو تضاداً. وهكذا تشابه الإسرائيليون مع ظل جلادهم الألماني، بينما تضاد المهاتما غاندي مع جلاده الإنجليزي.
ومن المفارقات أن طول حياة «صورة البطل» يتناسب عكسياً مع حياته الواقعية: البطل المشكوك في وجوده، المصنوع من الخيال مثل عوليس وأبو زيد الهلالي يعيش إلى الأبد، والبطل الذي يعيش في حياته الواقعية قليلاً يحيا في الذاكرة أكثر، وهنا هو الفرق بين رفيقي الكفاح: غيفارا الذي مات شاباً وكاسترو الذي شاب على الكرسي. ولا يسلم من هذه الحقيقة البطل المكذوب، إذ يتفوق صدام حسين على أي ديكتاتور عراقي سابق.
كل هذه الإشكاليات هي موضوع هذا الملف، الذي يهتم كذلك بسؤال جوهري يطرحه الربيع العربي: هل انتهى زمن البطل الفرد؟ هل أبطلت الجماهير الجديدة بطولته؟





جمال عبد الرحيم - البحرين

بناء على طلب الجماهير

حيوات متجددة للبطل وكأن موته مجاز!

علاء عبد الوهاب

من لا يعتقد بالآخرة، يرى أن الحياة تنتهي بأن يلفظ الإنسان - أي إنسان مهما كان عظيماً - آخر انفاسه، وبعدها فناء أبدي.

المؤمن يقيناً لا يكتمل إيمانه إلا بأن ثمة قيامة وحساباً، وحياة ثانية أبدية.

ما قد يجمع بين أصحاب الاعتقادين - على تباينهما الشديد - أن هناك صنفاً من البشر يتمتع بحياة إضافية - على أي حال - من نوع مختلف، إنها حياة البطل بعد موته وقبل أن يُبعث ليُحاسَب شأن كل من يؤمنون بالقيامة.

أبطال الأساطير، وأبطال الحكايات الشعبية يخترقون حواجز الزمن، ليس فقط من خلال سيرهم، وإنما عبر استدعاء البطل/النموذج أو المثال على مر العصور، ربما شوقاً لتحقيق أحلام المتعطشين للعدل والحرية، أو أية قيمة عليا مفتقدة، يفاقم الحاجة إليها أزمة وجودية تهدد جماعة أو مجتمعاً عند لحظة تاريخية فارقة.

البطل/المنقذ.

البطل/الملهم.

البطل/المخلص.

على نحو ما كان الشوق للكاريزما يعكس احتياجاً إنسانياً لصاحب رسالة أو مشروع أو حلم، يترجم مفهوم «الكل في واحد».

على نحو ما - أيضاً - فإن الشوق للبطل يشبه استدعاء صورة القمر في ليلة ظلماء، أو صورة الخبز للجائع الذي يشرف على حافة الموت، إنها حاجة إنسانية لدى الشعوب بعيداً عن درجة وعيها أو نضجها، فالمسلم - أينما كان - يستدعي نموذج عمر بن الخطاب بسيرته الحافلة العريضة، منذ كان شجاعاً مهاباً في جاهليته، مروراً بإقدامه عقب إيمانه، وصولاً إلى عدله وقوته أميراً للمؤمنين. والعربي المعاصر يستدعي نموذج جمال عبد الناصر بكل ما كان يمثله من طهارة وقدرة على التحدي وإصرار على بلوغ الهدف، منذ أن كان ضابطاً محاصراً، ثم قائداً للثورة، حتى لحظة انكساره فإن شموخه كان طاغياً، فلا ترى فيه الجماهير القائد المهزوم، ولكن البطل القادر على لملمة بقاياه وأشلاء الأمة وقيادتها للنصر.

من ثم كان عبد الناصر حاضراً في كل ميادين التحرير العربية، وليس في مصر فقط، ولكن في تونس، ليبيا، اليمن، و... و... رغم عقود مرت على موته جسداً، فإذا به حيّ عندما ينطلق نداء الثورة منادياً بالحرية والعيش والكرامة الوطنية، بل إن الأكثر إثارة أن يتجاوز ناصر/البطل حدوده القطرية والقومية، فنجد شافيز في فنزويلا يستدعيه، ونتذكر الخميني إبان الثورة الإيرانية يعترف بأثره في إيقاظ شعلة الثورة في إيران ضد إمبراطورها الذي كان يناصبه عداءً تاماً، ويؤكد أنه كان ماثلاً أمامه وهو يعد لثورته في المنافي، وحتى عودته لطهران!

***

غيفارا نموذج آخر يجسد بجلاء فكرة الحياة الثانية بين البشر بعد الموت الجسدي، بل إن الثائر قصير العمر تمتع بحياة أطول بعد موته باعتباره أيقونة لمعظم الثورات في كل قارات العالم، وربما كان موته الفاجع غدراً، بمثابة الزيت الذي يغذي شعلات نار مقدسة تنافس الشعلة الأولمبية التي يتبادلها العداؤون حتى تصل إلى محطتها الأخيرة، لكن غيفارا/البطل شعلة تستعصي على الاستقرار متخطية دائماً حاجز القومية!

ونموذج البطل العائش متجاوزاً الوجدان إلى التأثير المتصل عبر أجيال، وأزمان وأمكنة، حاضرٌ بقوة حيثما وجد الإنسان، فارضاً حضوره، باستدعاء طوعي حتى في أكثر الأمم برجماتية، وحيث تصل مادية الحضارة إلى حدها الأقصى، ولعل نموذج كينيدي الحاضر دائماً أبداً، والمقتحم للمشهد الأميركي، منكراً بحلم قصير، حمله كينيدي ولم يكتمل، كان البطل المجدد للحلم، أو الحالم المتجاوز لحدود الحلم الأميركي الذي كانت علامات الشيخوخة المبكرة تغزوه، فإذا ببطل يتقدم ليبعث فيه روحاً جديدة، إلا أن الموت الفاجع -أيضاً- يخطفه، في الظاهر، لكنه يخلده، فيكون استدعاؤه حتمياً عندما يلوح نجم كلينتون، ويقفز من ألبوم صور الأخير صورة تجمعه مع البطل المجدد للحلم الأميركي.. ورغم سمرة أوباما وأصوله الإفريقية فإنه بشبابه وحماسته وتدفقه يدفع الأميركيين نحو استدعاء صورة كينيدي، البطل/النموذج الذي تتماهى صورته مع/في كل قادم على الساحة يشبهه!

***

يبدو أن الإنسان، هو الإنسان، منذ خلق وحتى نهاية العالم.

تجسيد البطل، الشوق للمخلص، انتظار الملهم، التطلع إلى المنقذ، تجليات تجعل البطل على مستوى الفكرة أو المفهوم أدنى من حاجة البشر إليه، فإذا لم يوجد بينهم استدعوه، من زمن بعيد، من الأسطورة التاريخية، في سياقات إبداعية، تعيد تدويره، أو من زمن أقرب بإعادة صياغة البطل الشعبي في تاريخ الأمم، غير أن ذلك فيما يبدو لا يكفي زاداً، ولا يغني أو يسمن من جوع مجتمعي لصاحب الكاريزما!

المثير حقاً أن يلوذ الإنسان الفرد، كما المجتمع، بالآتي من الماضي، وكأنه لم يمت، ليكون درعاً في مواجهة الحاضر الآني، الذي يجسر لبلوغ أهداف تنتمي للمستقبل والغد بعيده وقريبه!

قد يعود ذلك إلى أن البعض ينظر إلى لحظة تجلي البطولة في جسد رجل، باعتبارها فرصة أو هبة إلهية، قابلة للاغتنام مرات عدة، فكما كان البطل بؤرة تلتقي حولها الجموع لحظة وجوده واقعياً، فإن الأمر يقبل التكرار حين استلهام البطل/الرمز من سياقه التاريخي، ودمجه في سياق مغاير، ولعل غياب البطل في اللحظة الآنية يكون - بحد ذاته - داعياً لاستدعاء البطل التاريخي الأكثر ملاءمة لمواجهة تحديات واقع في غيبة صاحب الكاريزما القادر على ملء الفراغ. وبمعنى آخر، فإنها محاولة لإنقاذ الموقف الراهن باستحضار بطل من التاريخ!

***

ما يستوقف في ظاهرة العمر الإضافي للبطل، بعد موته الجسدي، أنه أمر تفرضه رغبة الأحياء الواعين الذين لا يقدمون من بين صفوفهم من يتبوأ موقع البطل، وفي أحسن الأحوال فإنهم يسقطون على بطلهم سمات النموذج المفضل لهم في البطولة، أو يكون هو من الذكاء بحيث يتماهى مع البطل/النموذج الذي يروق لجمهوره، وربما يدفعونه دفعاً ليكون على صورته.

من ثم، فإنه عملياً يكون بمثابة إضافة لعمر الأصل، بأكثر من كون بطل اللحظة حراً في بناء نموذجه الخاص، فغالباً تكون ثمة مرجعية تتقدم لتفرض التاريخي، أو تسقطه على الحاضر الراهن!

هنا يتضخم المأزق.

أن يضفى التاريخي بحمولته وظلاله على المشهد القائم، يعني أن إمكانية ميلاد بطل صعبة، والأسهل بعث بطل غادر الحياة، لينمو ويتجسد، ويتسيَّد، ويُتَوَّج بطلاً مرة، ومرات.

في مصر - على سبيل المثال - عدة تجليات للمأزق كانت أكثر ما تكون وضوحاً في ثورة 25 يناير.

غاب البطل الحقيقي عن قيادة الثورة، فحضر عبدالناصر، وشعاراته، وكان ظله ضافياً على الميدان، رغم أن بعض الأسماء لمعت، ولكن كشهب سرعان ما برقت ثم انطفأت، وإن ظلت بقاياها تدور في فضاءاتها على غير هدى، حتى أولئك الذين ينتمون لفكر البطل أو من يدورون في فلك أفكاره،

الشوق للبطل يشبه استدعاء صورة القمر في ليلة ظلماء، أو صورة الخبز للجائع الذي يشرف على حافة الموت

وينتمون لتنظيمات ترفع صورته، وتدعي الإخلاص لأفكاره.

تراجعوا بينما زاحم عبد الناصر/البطل - ولو على استحياء - بطل آخر من عصره، تجاوز تأثيره القارى حياً، وميتاً، أعني غيفارا.

في مصر - أيضاً - تلمح في موقع آخر ما يؤكد صدق حضور عبد الناصر - كأنه حي - بينما الأحياء الساعون لأن يلعبوا دور البطولة أقرب لأشباح باهتة، ففي حزب عريق كالوفد يظل سعد زغلول - بعد نحو 90 عاماً على رحيله - البطل في وجدان الوفديين لا يملأ فراغه إلا هو وذكراه !

ثمة إشارات للنحاس باشا أو سراج الدين كخلفاء للزعيم البطل، بينما من خلفوهما أقرب للحال في التيار الناصري قياساً على عبد الناصر، فدائماً سعد يحتكر نموذج البطل في الوجدان الوفدي، رغم كل ما رماه به خصومه - وحتى بعض الدراسات التاريخية - من سلبيات وخطايا، فيظل عند معظم الوفديين كما وصفه العقاد «لا يحاسب في التاريخ بحساب الدفتر، وإنما بحساب الشمس التي تشرق على الحقول، أو حساب النهر الذي يجري بين الأعشاب والأشجار».

وربما كانت إحدى مشاكل الوفد كحزب استدعاء صورة سعد/البطل مع صعوبة تماهي أيٍّ من قيادته في نموذجه!

إنها الكاريزما، وإن تعددت صور الإشارة إليها أو طرق وصفها.

***

سؤال يفرض نفسه بإلحاح:

هل ما نشهده يعكس أزمة أبطال ؟

بكلمات أخرى:

هل استدعاء الأبطال التاريخيين يترجم في جوهره عجزاً في إنتاج أبطال يملكون من الكاريزما ما يغني عن منح عمر إضافي لأبطال حقب سابقة ؟

مؤرخون ومفكرون كثر أشاروا في العديد من دراساتهم إلى أن عصر الكبار انتهى بموت مَنْ هم على شاكلة ديجول، تشرشل، إيزنهاور، كيندي، عبد الناصر، غيفارا، وتجاوز تقديرهم والوله بهم حدود دولهم وشعوبهم لأنهم جسدوا نماذج كاريزماتية، ويأتي مثل هذا الاجتهاد بعيداً عن المبالغة أو التهويل، فثمة فراغ أو شوق يحدو من أثروا فيهم، أو نالوا إعجابهم، وإن اختلفوا معهم، لكنهم حازوا احترامهم.

وقد يلقي البعض بالتبعة على اختلاف الظروف الموضوعية التي قادت وهيأت مناخات مناسبة لصناعة البطل الكاريزمي أثناء الحروب الكبرى، ومراحل التحرر الوطني، والتحولات التاريخية التي صاحبت أبطالاً من هذا الطراز النادر.

وعلى نحو ما؛ فإن البطل/النموذج يطابق أحوال عصره ومجتمعه، من جانب، ثم إن البطل يتفاعل بسماته وتفرده مع الظرف العام، من ثم تتجلى أصالة البطولة، ثم تخلَّق وتتجسد، لتصنع نموذجاً كاريزمياً يتمتع بقورة استثنائية على التأثير والنفاذ، وتلك الأخيرة فيما يبدو تمتد عبر الأزمنة، لتضمن حيوات عدة للبطل بعد مماته.

***

«الحلم»..

ربما كانت تلك هي كلمة المفتاح/السر التي تخلد البطل.

وبقدر ما تجسّد ملكاته حياً استجابة للحلم الذي يرى من حوله أنه الأكثر قدرة على تحويله إلى واقع، وإن لاقى صعوبات، وحتى إن تعثّر بفعل قوى مضادة، فإن ذلك - على العكس - يضاعف من الإيمان بالبطل لاسيما وإن واجه التحدي بصلابة، بل إن التعاطف معه - ضحية - والنقمة على أعدائه يضفيان عليه ظلالاً أسطورية، تكون وراء تخليده، وامتداد أثره، فيصبح بطلاً عابراً للحدود والحواجز المكانية والزمانية.

للانتصار على الآني المحبط يستدعون مما مضى ما يتصورون أنه الأنقى والأجمل

وفي اعتقاد الكثيرين أن بطلهم يدفع ضريبة باهظة من أجلهم، فهو يقضي عمره في مجابهة الصعاب من أجل تحقيق أحلامهم، وما لا يتحقق اليوم ربما يكون من نصيب أجيال تالية، وغالباً ما ينتقل هذا الاعتقاد - بالفعل - بإمكان إنجاز حلم هو إنساني بالأساس، فيكون استدعاء البطل مشروعاً، ومنطقياً.

ولعل مقولة من نوع أن «الأبطال يموتون، لكن أعمالهم تبقى» تكون بمثابة شرارة أو تبرير لطلب منح البطل عمراً اضافياً، ليكمل ما بدأه، على الأقل لأنه كان يرفع شعارات من تلك التي تخاطب الأماني الإنسانية الباقية دائماً أبداً، رغم اختلاف الأحوال والظروف.

وإذا كان البطل في حياته يخطئ كما يصيب، فإنه كرمز ينظر إليه الكثيرين مبرأً من أخطائه، بنظرة تغلب عليها الرومانسية، بعيداً عن النواقص التي تعلق بمن يطرحون أنفسهم للعب دور البطولة، تحفّ بهم ممارساتهم الراهنة، وعيوبهم الظاهرة للأبصار.

في المحصلة الأخيرة؛ فإنه فيما يبدو أن بحث البشر عن الخلاص، في ظل فقدان الأمل والثقة، وسيطرة الإحباط مما يحيط بهم، قد يدفعهم دفعاً نحو كسر الحد الفاصل بين عالمهم المعيش، والعالم الآخر، وكبديل للاندفاع نحو انتحار جماعي، فإنهم يستدعون مما مضى ما يتصورون أنه الأنقى والأجمل، أي البطل/النموذج لمقاومة الزيف الطاغي، وكمحاولة للانتصار على الآني المحبط، وكأن منح البطل التاريخي الحياة مجدداً ملاذهم من كوابيس الحاضر الراهن، وصناعها ممن يفتقدون للكاريزما الأصيلة.



إيزابيلا كاميرا

كونفوشيوس

أعتقد أن البطل الحقيقي لجيلنا كله هو كونفوشيوس. نعم، هو نفسه الحكيم الصيني الكبير. وإذا تعجب أحد أقول له: إذا عرف السبب بطل العجب. فأنا أقوم بالتدريس منذ ثلاثين عاماً في الجامعة الإيطالية، وكنت دائماً على اتصال بزملائي من المستعربين في كثير من الجامعات الأوروبية. وعندما نلتقي، فضلاً عن تبادل المعلومات المفيدة حول أبحاثنا وترجماتنا ومشاريعنا، ينتهي بنا الحال إلى الشكوى من النظرة التي ينظر بها إلى أقسامنا العلمية، حيث لا يزال يتم اعتبار اللغة العربية لغة «نادرة» مرتبطة «بالخلطة الفاسدة» للدراسات الشرقية.

بالنسبة لنا نحن- الجيل الجديد من المستعربين (والجدة هنا نسبية فمعظمنا في الستين من عمره) والذين لا يحبون تسميتهم بالمستشرقين، وهي تسمية لم نعد نقبلها- نشكو من عدم وجود أماكن للباحثين الشبان، وليست هناك منح دراسية كافية لطلابنا، وأن وزارات التعليم العالي المختلفة في بلادنا، لا تفهم كيف أن الأزمنة قد تغيرت، وأن هذا النوع من الاستشراق لم يعد يلبي احتياجات الدراسة لدينا. وخاصة أن اللغة العربية والثقافة العربية الإسلامية في طريقها لأن تأخذ وضعها ومقامها وقيمتها، مما يعطي إمكانية الحصول على أماكن لشبابنا ومساحات محددة في جامعاتنا، وكتب في مكتباتنا، إلخ. وما دخل كونفوشيوس بهذا؟ لو تحلينا بشيء من روح الملاحظة نستطيع أن نرى في حدائق وأفنية ومداخل كثير من مقرات الجامعات الأوروبية، ومنذ بضع سنوات، وبمعدلات ملحوظة وكثيرة، تماثيل لكونفوشيوس، كلها متشابهة تقريباً، ولكن بأحجام مختلفة، حسب المكان المتاح لها. وحيث يوجد تمثال يوجد أيضاً «معهد كونفوشيوس»، أي أحد المعاهد التي تمنحها وتمولها الصين بسخاء. والأنشطة التي تدور حول هذه المعاهد كثيرة جداً وكلها نحسدها نحن «المستعربين الفقراء». الصين، من خلال معهد كونفوشيوس، تقدم عدداً كبيراً من المنح الدراسية لطلابنا الشباب الذين يترددون على الصين بنفس سهولة التنقل في حافلة داخل روما، وزملاؤنا الذين يقومون بتدريس الأدب واللغة الصينية يترددون كثيراً على الصين، وينظمون المؤتمرات، والموائد المستديرة، ويقدمون الكتب، وكله على حساب الصين وبسخاء. ولا يتوقف الأمر على هذا الحد، فهذه المعاهد المرموقة تستقدم من الصين عدداً كبيراً من الأساتذة المؤهلين تأهيلاً عالياً يدرِّسون اللغة الصينية لطلابنا ولأي واحد يريد أن يتعلم الصينية. وبالطبع توجد مكتبة يتم تحديثها باستمرار من الكتب باللغة الصينية، من أعمال الثقافة الكلاسيكية وحتى الأعمال المعاصرة، بفضل صناديق الكتب التي تصل باستمرار من الصين. ولا يغيب عن الفطنة أن الصين بهذا تغزو العالم وتسيطر على اقتصاده. ولكنني أتساءل لماذا لم تفكر الدول العربية شديدة الثراء في أن تسيطر اقتصادياً على العالم من خلال نشر لغتها وثقافتها؟ أقصد بهذا الحديث عن الثقافة الحقيقية وليس الدعاية السياسية والدينية. اسمحوا لي أن أحلم.. أن أذهب يوماً إلى جامعة روما أو باريس أو سان بطرسبرغ فأجد مكان تمثال كونفوشيوس أو إلى جواره تمثالاً جميلاً لابن خلدون أو ابن سينا أو ابن رشد، أو عمر الخيام أو المتنبي، أو...

من المؤكد أن الأسماء لا تنقص في الثقافة العربية-الإسلامية. ما ينقصنا، مع ذلك، في كثير من بلدان العالم، هو البصيرة وعدم فهم الحاجة إلى تشجيع تلك الجامعات التي لديها تقاليد عريقة في الدراسات العربية والتي تركت لمصيرها لأنها كرَّست حياتها لهذه الثقافة. وهكذا نواصل الإحساس بأننا «منبوذو» العالم الأكاديمي. مَنْ إذن يمكنه أن يكون بطلاً لأيامنا هذه إن لم يكن كونفوشيوس المحترم جداً؟



من كاسترو إلى غيفارا وديغول وماركوس

محاربو طواحين الهواء

مونا ليزا فريحة

لعل أفضل صفة يمكن أن تطلق على البطولة في مفهومها السياسي هي الصفة الدونكيشوتية. هذه الصفة قد تحتمل الوجهين: السلبي والايجابي، اللذين يتمثل بهما فارس طواحين الهواء. فالمعارك السياسية التي يخوضها هؤلاء السياسيون قد تكون أحياناً معارك طواحين هواء، وفي أحيان أخرى معارك حقيقية يظهر خلالها المنتصر والمهزوم. لكنّ معظم أبطال السياسة يحتاجون إلى درع دون كيشوت وإلى فرسه كما إلى مخيلته الواسعة.

عندما أرسل فيدل كاسترو في العام 1956 «جيشه الغازي»، المؤلّف من اثنين وثمانين رجلاً، للهجوم على كوبا التي كانت تحتلّها ديكتاتوريّة باتيستا العسكريّة، وُصِف عمله بـ «الدونكيشوتي»، تماماً مثل أرنستو تشي غيفارا الذي ألقى بنفسه في المغامرة البوليفيّة الكبيرة بعد بضع سنوات، فكتب إلى أهله: «أشعر مجدّداً بارتجاف الفرس «روسينانتي» تحت قدمي، وها أنا أمضي في طريقي والدرع على ذراعي». الأمر جليّ، فنحن لا نستشفّ في هاتين الحادثتين المسحة السلبيّة الواضحة التي غالباً ما ترافق في أيّامنا هذه، الإشارة إلى دون كيشوت وإلى «الدونكيشوتيّة» في سياقٍ سياسيّ.

في الواقع، «دون كيشوت» هو بعامة شخص مثالي، أو بالأحرى «لاعقلاني»، يرمي بنفسه بتهوّرٍ ليدافع عن قضيةٍ خاسرةٍ سلفاً. ولكن، تحديداً لأنّ «الدونكيشوتيّة» يمكن أن تُعرَّف على أنّها عكس «الواقعية» السياسيّة المهيمنة، ونهاية عدم تلقٍ، باسم مثاليّة أخلاقية، تتعارض مع حسابات «العقل السياسيّ» البسيطة، شكّل بطل سرفانتس، وبجدارة نموذجاً لرافضي النظام الاجتماعي السائد، وعلى وجه الخصوص لأولئك الذين ينظرون إلى النشاط السياسيّ على أنّه التزامٌ وتضحيةٌ لخدمة العدالة والحريّة، ومواجهة عدوٍ أقوى يبدو وكأنّه حقّق انتصاره مسبقاً. وقد أفسح التفسير الرومانسي للبطل السرفانتي، خلال القرن التاسع عشر، المجال أمام ظهور فكرة أن يمثّل دون كيشوت نموذجاً يُحتذى به، أو ببساطة نموذجاً مثيراً للإعجاب. وتمّ تجريد هذا البطل تدريجيّاً من هزليّة الحكم الأرستقراطي وترقيته ليكون بطل المطلق ضد القبح السطحي الذي ساد في عصره. ولكن، لم يسبق أن تركت الحروب والقمع السياسيّ التي تخلّلها عنف لم يسبق له مثيل، كما في القرن العشرين.

وقد انتشرت رؤية جديدة لدون كيشوت تمّ ابتكارها لتحمي أحد أكثر النضالات السياسيّة الملموسة: هكذا جمع دون كيشوت في القرن العشرين أنصاره تحت الشعار الثلاثي للمقاومة والثورة والفوضويّة. هنا، تشبّه طواحين الهواء التي يواجهها الفارس بالوحوش، فلا تعود تجسّد محتويات أيديولوجيّة خطيرة، بل أعداءً حقيقيّين، أكثر تسلّحاً وعدداً، بحيث يميل البطل السرفانتي إلى الاندماج مع شخصيّتين أسطوريّتين أخريَيْن وهما الفارس بايارد «من دون خوف ولا لوم»، وداود يواجه جالوت، الأمر الذي يسمح باستشعار أمل النصر عبر إعفاء دون كيشوت من السخرية التي تطاله من جرّاء عدم فعاليّته.

ديغول.. كيشوت فرنسا الحرّة

إنّ حالة شارل ديغول مثالٌ يحتذى به، فهو سأل مالرو في العام 1970: «لِمَ لن يحبّني الإسبانيّون؟ هم يحبّون دون كيشوت!». والحال أن ديغول قرّر

أن يخلّص فرنسا منفرداً، فسلك حباً بها طريق الهيام، وأطلق على نفسه لقب «الجنرال دي غول» ابتداءً من 18 حزيران/يونيو على أساس الأهداف التي يطمح إلى تحقيقها. وفي إشارة إلى سيّدته، فرنسا المحتلّة، كتب: «علينا أن نحرّرها، ونهزم العدو، ونعاقب الخونة، ونحافظ على الأصدقاء، ونعيد لها حرية التعبير ونفكّ أسرها لكي يسمع صوتها.» وكأنّه دون كيشوت يدعو إلى تحرير دولسينيه من فعل السحر! وحصل أن كانت إحدى أولى الدبابات المدرّعة من مجموعة لوكلير التي وصلت إلى بلديّة باريس أثناء تحرير باريس بقيادة الجمهوريّين الإسبانيّين التابعين لفرنسا الحرّة، صدى انتصار الجنرال النهائي المفاجئ ضد الاحتلال، فكانت تحمل اسم (دون كيشوت). لكنّ القراءات السياسيّة للنزعة الدونكيشوتيّة لا تحمل دائماً المعنى نفسه، فإذا انتقلنا من الرجال الناشطين إلى الكتّاب، نستنتج تركيزاً متزايداً على البعد المزدوج لدون كيشوت الذي يرتبط بالازدواجيّة الموجودة أصلاً في الشخص السرفانتي (موضوع إعجاب وأضحوكة، بطولي وهزلي، حكيم وجنوني...): تصبح الازدواجية هنا وسيلةً أدبيّةً لاستكشاف صراعٍ توجّب على الثورات ومقاومات القرن العشرين المسلّحة كافة مواجهته، كلّما زعمت ممارسة العدالة خارج نطاق القانون: صراعٌ بين النظريّة والتطبيق، بين الهدف والوسائل، وبين شعور العدالة الجوهري والحق، صراعٌ تنكره فيتولد غومبروفيتش بهزلٍ في مقالة في العام 1935: هكذا يتحوّل نبيلٌ ريفي بئس، بين ليلة وضحاها، إلى مخلوقٍ لا يمتّ للواقع بصلة، يسمعه العالم، ويطيعه ويتبعه، وكأنّ العالم الأبعد من أن يكون سيّده، أصبح خادماً له. وأكثر من ذلك، نلاحظ من دون شكّ، أنّ حقيقة مجنونٍ مثاليٍّ تساوي تماماً إن لم تكن أفضل، ولحسن الحظ، من حقائق كثيرة في حالة ممتازة.

يخبرنا سانشو بانزا عن «طواحين هواء بسيطة». حسناً، ولكن من سبق ورأى طواحين هواء بسيطة؟ ألا يرى كل واحد منّا طاحونته الخاصّة مختلفة؟». تتّسم اللهجة بالعفويّة غير أنّ صورة المجنون الذي قرّر قتل كلّ من يخالف أيديولوجيّته، تظهر لنا حقائق قاتمة. وفي العام 1960، يطرح بورخيس في نثر قصير ومن دون حل «المشكلة» التالية: «كيف ستكون ردّة فعل دون كيشوت إذا علم بقتل رجل؟. فنحن نعلم أنّه في القرن العشرين، الجنون - أو الأيديولوجية، أي «منطق فكرة»- يقتل أكثر ممّا يضحك.

العلاقة بين الأخلاق والجماليّة

ولعلّ هنا ما كان يفكّر فيه غابرييل غارسيا ماركيز في 29 آب/أغسطس 1994 في البيت الأبيض عندما قال لبيل كلينتون: «فخامة الرئيس، أنصحك بمعاودة قراءة قصّة دون كيشوت فستجد فيها الأجوبة عن الأسئلة التي تشغل بالك». وفي العام نفسه، تخلّى ماركوس، نائب القائد، وزعيم «جيش زاباتيستا للتحرير القومي» المكسيكي عن المقاومة المسلّحة، وانضمّ إلى حركة تشياباس التي تهدف إلى نيل اعتراف الحكومة المكسيكيّة بحقوق الهنود، سُمّيت «حرب العصابات ما بعد الحداثة»، وقال إنّ «الكلمة والذاكرة والحلم» تشكّل الأسلحة فيها. وبعد أن اعترف ماركوس الثوري بأنّ دون كيشوت هو أعظم كتاب سياسي كتب على الإطلاق، سعى إلى ابتكار لغة سياسيّة جديدة، وبخاصة مجازيّة، من خلال مزج المراجع مع الأدب، وقصص الثقافة الهنديّة والتفكير الاجتماعي.

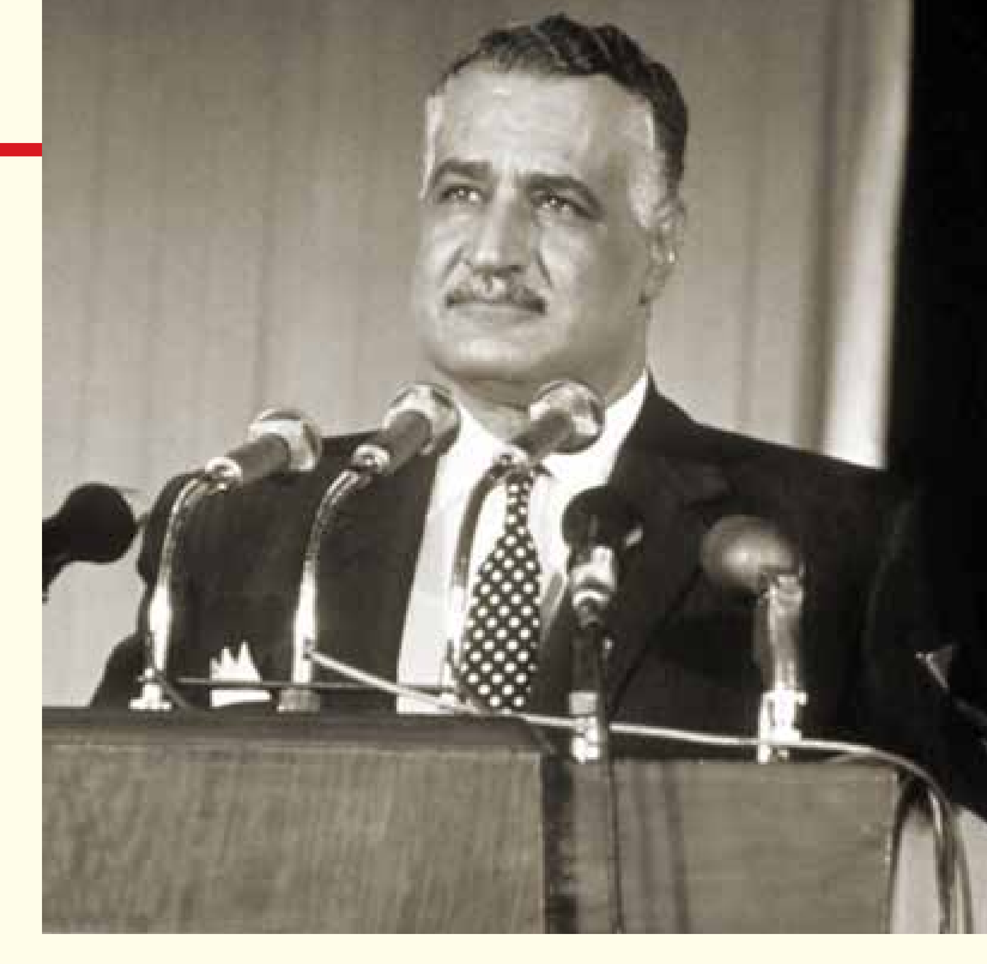
بديلٌ «للكلّ الاقتصادي»

وبحسب الباحثة المكسيكيّة لورا برونديـنو، نجحت محاولة جيش زاباتيستا، وهي ليست مجرّد مطالبة اجتماعيّة بسيطة، في تسليط الضوء على البديل لتفكيك «الهويّة الوطنيّة»: ما يعني أن تُفهم الهويّة وتمارس كعمليّة واستراتيجيّة ابتكار خاص في سياق الآخر. يذكر الشاعر والرجل النشيط أرمان غاتي في «السلاح الحاسم لحرب العصابات، هنا هو اسمه». أطلق عليه رفاقه في المقاومة اسم «دون كي»، وهو شديد الإعجاب بماركوس، ومؤسّس جمعيّة «الكلمة الهائمة» التي أعاد رسم مسيرتها معرضٌ تحت عنوان «رحلات دون كيشوت».

وهكذا أصبح كيشوت، في سياق العولمة، مرجعاً شائعاً لدى الأشخاص الذين يحثّهم البحث عن بديلٍ «للكلّ الاقتصاديّ» ولفاشيّة الأهواء» (عبارة غاتي)، وبحثٌ فردي عن التزامٍ أخلاقيٍّ «بالرغم من كلّ شيء» مسجّل في بنوّة فوضويّة وتحرّريّة يبقى فيها الفعل السلاح الأخير المحتمل.

إنّها «حرب العصابات الأخلاقيّة» السلميّة هذه، ضد قوى الإقصاء باسم مثاليّة إنسانيّة، التي تلاحقها منذ العام 2006 جمعيّة «أطفال دون كيشوت»، وهي آخر تجسيد لهذا التقليد التفسيريّ الجديد في القراءات السياسيّة للتحفة السرفانتيّة.





الشجاع.. الحكيم والمجرم

خطيب بدلة

يكاد «الإعلامُ»، بمعناه الشائع، أن يكون قرين التضليل وتزوير الحقائق، وذلك بسبب تبنّي الأجهزة الإعلامية لأيديولوجيات أو خلفيات سياسية مختلفة، واعتمادها، بالتالي، على الدعاية، أو التبشير، أو ما يُعرف باسم: «البروباغاندا».

في أواخر الخمسينيات راحت الإذاعاتُ المصرية، وبالأخص إذاعة «صوت العرب»، تشتغل، في آناء الليل وأطراف النهار، على صناعة البطل القومي جمال عبد الناصر، قائد حركة الضباط الأحرار الذي أطاح بالحكم الملكي في مصر سنة 1952، وأمم قناة السويس في الـ 1956، وأخرج البلاد العربية من حالة القُطرية الضيقة إلى حلم الوحدة العربية الكبرى، ثم ترجم الحلم إلى حقيقة من خلال الوحدة مع سورية العربية الشقيقة.

رجل مهيوب

كان هذا الزعيم العربي الاستثنائي قادراً، بصوته الخطابي، الجهوري، العذب، على إخراج مئات الألوف من العربان، إلى شوارع المدن العربية .

وكان لصناعة البطل عبد الناصر، بالصوت، دون الصورة، تأثيرُ السحر على الشعوب العربية التي كانت على بعد خطوات قليلة من مغادرة الحقبة الاستعمارية وهي لا تعرف عن الشؤون السياسية سوى الشيء القليل..

وفي أيام الوحدة العربية بين سورية ومصر (التي أنجزها عبد الناصر، بالطبع، وأنجز معها تأميم الصناعة) سافر الزعيم، مع مرافقيه، براً، من دمشق إلى حلب، فاكتظ الطريق بعشاقه الذين خرجوا ليشاهدوه عن كثب، ثم ليرجِع الواحدُ منهم إلى أهله بالخبر قائلاً:

رأيتُه، أي، قسماً بالله، رأيتُه، مثلما أراكم الآن، وصافحته!.. هو، هكذا، طويل، وأسمر، وفوداه شائبان، ومنخاره طويل، وهنا لا يعيبه، بل يزيد في هيبته هيبة!

المسكوت عنه

الفكرة الأساسية لصناعة البطل السياسي، من خلال وسائل الإعلام، تقوم على «المسكوت عنه»، أي إغفال الأخطاء، والأغلاط، والهفوات، والارتكابات، وأحياناً الجرائم التي تصدر عن الشخصية المصنوعة، فالإعلام الناصري لم يكن ينكر أن ثورة يوليو 1952 كانت - كما قال الشيخ خالد محمد خالد صراحةً لجمال عبد الناصر في قصره - خطوةً إلى الوراء فيما يتعلق بالديموقراطية في مصر!

ولم يشِرْ أحدٌ، من قريب أو بعيد، إلى أن عبد الناصر، حينما دخل «الإقليم الشمالي» من الجمهورية العربية المتحدة (سوريا)، اشترط حل الأحزاب السياسية، وهمش الحياة الدستورية والبرلمانية التي كانت قائمة بين (1954و1958)، وأطلق العِنان لحالة سياسية بهيمية تقوم على الخطب الإنشائية، والجماهير التائهة، وضرب، بالتأميم، الطبقةَ الرأسمالية التي كانت في طور التشكُّل.. ومعلوم للجميع أن قوانين الطوارئ والأحكام العرفية قد تأسست على أيامه.

الأكثر شعبية

ولا شك أن النسخ الأكثر سطوعاً، وبهاء، وشعبية، و(فظاعة) من نسخ البطل

السياسي الذي تُخرجه الأضواء الإعلامية هي صدام حسين وحافظ الأسد ومعمر القذافي، فصدام حسين لم يكن بطل العراق وحده، بل هو «صدام العرب»، وصاحب «قادسية صدام»، و«أم المعارك».. والكاميرات التليفزيونية الخاصة بالقنوات التليفزيونية الأرضية والفضائية لم تكن تعمل أي شيء خارج عن سياق رصد بطولات هذا العبقري الرهيب..

وإن كان معظم الرؤساء الديكتاتوريين ينجحون في الاستفتاءات الشعبية بنسبة 99.9٪ فإن صدام حسين هو الوحيد في العالم الذي نجح بنسبة 100٪، مع العلم أنه صناديق الاستفتاء العراقية لم تشهد سقوط ورقة واحدة من دون طبول وزمور ودبكة وزغاريد!

وحينما كانت الوكالة الدولية للطاقة الذرية تطالب العراق بالسماح لها بتفتيش منشآته للتحقق من وجود أسلحة الدمار الشامل كان الإعلام ينتظره حتى ينطق بقراره، فإن قال (لا نسمح بالتفتيش) كانوا يقيمون الأفراح والليالي الملاح للقائد الشجاع الذي تحدى العالم بأسره ورفض التفتيش الذي يمس بالسيادة الوطنية العراقية، وإن قال (نعم.. نسمح بالتفتيش) كانوا يقيمون أفراحاً مضاعفة، لأن هذا القائد حكيمٌ، يجيد التعامل بالسياسة.

بطل التشرينين

وأما الإعلام السوري فكان يُبدع، ويبتكر، و(يتفنن) في إطلاق الصفات الحميدة على الجنرال حافظ الأسد صاحب الانقلاب العسكري الذي عرف باسم «الحركة التصحيحية المباركة»، فهو الأب، القائد، الأمين، المناضل، الملهم، بطل التشرينين، بطل الصمود والتصدي، رمز الأمة العربية.. وزادت المغامرة البلاغية عند أحد أعضاء مجلس الشعب الحلبيين عن حد المرونة الطبيعي فتجرأ وأطلق عليه لقباً خطيراً هو (سيد الوطن)!

لا للحياة السياسية

وكان حافظ الأسد قد قضى، في مطلع الثمانينيات، على التيارات الإسلامية المعادية له قضاء مبرماً، فأعدم منهم من أعدم، وهَجَّرَ منهم مَن هَجَّرَ.. وأودع الآخرين في سجن تدمر العسكري إلى آجال غير مسماة، ثم أتى ببعض العلماء الموالين له، وشرع يولم لهم في رمضان، وفي رأس السنة الهجرية، وتأتي الكاميرات لتصورهم وهم يقدمون فروض الولاء والطاعة له، وتصوره وهو يحنو عليهم، ويستمع إلى همومهم، ويحمِّلهم توصياته وتوجيهاته..

والجبهة الوطنية التقدمية التي تشكلت سنة 1972 لتكون ائتلافاً وطنياً تقدمياً متنوعاً، أصبحت (وبضمنها حزب البعث الحاكم)، بعد هذا، كياناً ملحقاً بالمنظومة الإعلامية الصاخبة، وأصبح الرفيق خالد بكداش، والرفيقة وصال فرحة، والأخ صفوان قدسي، والأخ فايز إسماعيل، والأخ كريم الشيباني.. إلخ، يتنافسون، ويتبارون في تدبيج المدائح الإنشائية البلاغية التي تشيد بعبقرية حافظ الأسد، وترتفع به عن طبائع البشر، وتقربه من مصاف الآلهة.



الأول دائماً

وعلى الرغم من أن حافظ الأسد لا يحمل سوى شهادة الكلية الحربية، فقد كان يحتل المركز الأول في كل شأن سوري: في المؤتمر السنوي لاتحاد العمال كان يخاطب بلقب «العامل الأول»، وعند الفلاحين هو «الفلاح الأول»، ويخصه الحرفيون بلقب «الحرفي الأول»، والمهندسون ينادونه بصفة «المهندس الأول» ونعته الأطباء بلقب «الطبيب الأول»!

ومع أنه سدد ضربة قاضية للقضاء السوري، وجعل محاكم أمن الدولة والقضاء العسكري يتسيدان البلاد، فقد صوَّره القضاة وهو واقف وراء القوس وكتبوا تحته: القاضي الأول! وكانت المشاريع الاقتصادية والخدمية كلها تُدشن على إيقاع الطبول، تتنيلها عبارة وحيدة هي: بتوجيه من الرئيس حافظ الأسد.. قام فلان الفلاني بوضع حجر الأساس لهذا المشروع..



شبح الأسطورة يُهدِّد ألمانيا

محمد عيسى الشرقاوي

انكشفت البطولة الوهمية لأدولف هتلر، الزعيم النازي الألماني عندما دوّى نبأ انتحاره في 30 إبريل/نيسان 1945. وكأنه يعلن بهذا النبأ الهزيمة العسكرية الساحقة التي تعرضت لها ألمانيا في نهاية الحرب العالمية الثانية المدمرة، التي فَجّرها في أوروبا.

وفي الوقت الذي عقد فيه هتلر وصديقته إيفا براون «ميثاق الانتحار» كانت القوات السوفياتية توشك أن تهيمن تماماً على العاصمة الألمانية برلين.

وبدأت طقوس انتحار هتلر وإيفا بحفل زواج محدود عقد فيه هتلر قرانه على إيفا، التي تعرف عليها لأول مرة في عام 1929. وكان هذا ما حدث يوم 29 إبريل/نيسان 1945. وما إن هلَّ اليوم التالي، وكان الوقت عصيباً وثقيلاً، حتى ابتلعت إيفا قرص سيانيد فقضى عليها قضاء مبرماً، وعندئذ أطلق هتلر الرصاص على نفسه وقضى نحبه. وتولى نفر من أتباعه المخلصين حرق جثمانيهما. وهو ما حدث على نحو متقن للغاية، بحيث صار اختفاء هتلر لغزاً، مثيراً لقلق قوات الحلفاء. ذلك أن كبار القادة في قوات الحلفاء لم يسلِّموا، لأول وهلة باحتمال انتحار هتلر.. فلم يكن ثمة دليل مادي يشير إلى ذلك.. وكان التصور الأرجح أنه تمكَّن من الهرب هو وإيفا.

ولكن إلى أين؟.. سؤال ظل بدون جواب. وكان من الطبيعي أن تجمح التكهنات.. وادعت أن هتلر وإيفا يعيشان في مزرعة نائية بولاية بافاريا الألمانية. وزعمت رواية أخرى أن شهود عيان رأوا هتلر في إحدى بلدان أميركا اللاتينية.

غير أن ما يتعين ذكره، في هذا السياق، أن هتلر كان لحظة انتحاره قد أدرك، دون مراوغة، أن مشروعه النازي قد تقوض تماماً. ولم يعد في وسعه أن يتشبث بقول أطلقه عام 1934، وبدا كأنه «نبوءة سوداء».. فقد قال في ذاك العام إن «الرايخ الثالث» والحركة النازية سيظلان ألف عام أو يزيد.

وكانت المفاجأة المروعة التي دمرت النبوءة السوداء أن الرايخ الذي أسسه هتلر لم يصمد سوى اثني عشر عاماً..

راهن هتلر على صلابة الألمان وقوتهم وقدرتهم على القتال والانتصار. وهذا أمر طبيعي لزعيم التفَّت الجماهير حوله.. واقتادها إلى الحرب والموت.. فلما سحقت الهزيمة مشروع هتلر كان أول ما أقدم عليه إثماً عظيماً في حق الألمان. فقد بادر بإنكار صلابتهم وقدرتهم على القتال والانتصار.

وتشير المؤرخة البريطانية ماري فولبروك المتخصصة في الشؤون الألمانية في كتابها «موجز تاريخ ألمانيا»، مطبوعات جامعة كامبريدج- طبعة 1990، إلى أن هتلر خلص إلى أنه إذا كان الشعب الألماني ليس قوياً بما يكفي لخوض القتال والانتصار، فإنه لا يستحق الحياة على الإطلاق.!!

وكان هتلر هو من لا يستحق الحياة على الإطلاق. وهذا ما أدركه الشعب الألماني عندما صحا من غفوة انبهاره بالزعيم.. وكان رد الشعب ونخبته على نبأ انتحار هتلر وسنوات حكمه بليغاً وعظيماً. فقد أجمع الشعب على أن تاريخ ألمانيا يبدأ تواً. وهو ما أطلقوا عليه «عام الصفر». وكأن هتلر وسنوات حكمه الشمولي لم تكن. وتلك كانت محاولة عبقرية لاقتلاع زعيم من الذاكرة الجماعية الألمانية.

وهنا، وحتى تتضح علاقة التشابك القوية بين هتلر والشعب الألماني، يتعين الإشارة إلى أن ألمانيا بدأت تجربتها الديموقراطية الوليدة عام 1918، أي في أعقاب هزيمتها في الحرب العالمية الأولى. ففي ذاك العام تم تأسيس ما أطلق عليه، في أدبيات السياسة الألمانية، «جمهورية فايمار». وذلك نسبة إلى المدينة التي تم فيها وضع الدستور الألماني الجديد.

غير أن «جمهورية فايمار» اتسمت بأن ديموقراطيتها بدون ديموقراطيين. والتصقت بها هذه السمعة حتى أطاح هتلر بتلك الجمهورية وديموقراطيتها الوليدة. عندما فاز الحزب النازي في الانتخابات العامة عام 1933.

عندئذ خرج النازيون إلى شوارع برلين وهم يلوحون بالعلم النازي،

وكان هتلر من صَمّم ذاك العلم، والصليب المعقوف. ولعله كان يمارس هوايته الفنية. فقد كان يود أن يصبح فناناً، لكنه لم يوفق. ولعل الصليب المعقوف سيبقى الشاهد سيء السمعة على ميول هتلر الفنية والسياسية.

وفي هذا الإطار، يمكن القول إن هتلر كان مغامراً وشديد الطموح الفردي. وكانت مسيرته السياسية بالغة التعقيد. فقد ولد في فيينا في 20 إبريل/نيسان 1889. وعندما بلغ الثالثة من عمره رحلت أسرته إلى ولاية بافاريا الألمانية. واكتسب اللهجة البافارية التي طبعت نبرة خطاباته طوال حياته.

ولم يستطع الاستمرار في الدراسة. وانقطع عن المدرسة عام 1905. وظن أن في وسعه أن يصبح فناناً. وحاول الالتحاق مرتين بأكاديمية الفنون الجميلة في فيينا، ولكن الأساتذة في الأكاديمية رفضوا طلبه لعدم صلاحيته الفنية.

وماتت أمه عام 1907 متأثرة بمرض عضال. ولم يعد له أي مورد مالي يعتمد عليه. وكان عليه أن يعمل، لكن سوق العمل كانت ملبدة بالغيوم. واضطر للحياة في ملجأ للمشردين. واستقر به المقام عام 1910 في بيت للعمال الفقراء في فيينا.

وكانت فيينا في ذلك الحين ملتقى الأفكار العنصرية. وهي أفكار كانت تحركها المخاوف من إمكان اجتياح المهاجرين من شرق أوروبا إلى غرب القارة بحثاً عن فرص عمل. وتلك كانت الأجواء المحمومة التي أثرت في التكوين النفسي والفكري لهتلر. وكان قد أشار في كتابه «كفاحي» إلى أن أفكاره عن العداء للسامية تشكلت إبان وجوده في فيينا في تلك الفترة.

وكان هتلر قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى في ولاية بافاريا. وتطوع في جيش بافاريا. وشارك في معارك الحرب. وأصيب. وحصل على أوسمه تقديراً لشجاعته.

وعندما انتهت الحرب بهزيمة ألمانية ثقيلة. وتم تسريحه من الخدمة العسكرية. خاض غمار الحياة السياسية والحزبية. وانضم إلى عضوية حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني (النازي). وصار زعيمه. وسعى إلى توسيع

بطولة أدولف هتلر انتهت بعد توقيعه ميثاق الانتحار مع ايفا براون وليس مع العسكر

قاعدة الحزب بحيث تتجاوز حدود ولاية بافاريا. ونجح في ذلك. وظن أن في إمكانه تدبير انقلاب للسيطرة على مقاليد الحكم عام 1923. لكنه فشل فشلاً ذريعاً وجرى اعتقاله والحكم عليه بالسجن لمدة خمس سنوات، لم يقض منها في السجن سوى عام واحد، عكف في خلاله على تأليف كتابه «كفاحي»، الذي طرح فيه أفكاره النازية.

وما إن تم إطلاق سراحه حتى ركض نحو السلطة. وخاض الانتخابات.

وكان هتلر والحزب النازي قد استغلّا تردّي الأوضاع الاقتصادية، وزيادة معدل البطالة على نحو مثير للقلق، في أعقاب أزمة الكساد العظيم الذي ضرب اقتصاد أميركا في أكتوبر/تشرين الأول 1929.. وكانت تأثيراته السلبية عميقة على ألمانيا. ووعد هتلر الجماهير بتعزيز الاقتصاد وتوفير فرص العمل وإلغاء معاهدة فرساي التي فرضت على ألمانيا في نهاية الحرب العالمية الأولى. وكانت تقضي بدفع ألمانيا تعويضات مالية.

وزاد التفاف الجماهير حول هتلر. وانطلق لتحقيق طموحه في الاستحواذ على السلطة عن طريق صناديق الاقتراع. لا بأس، طالما أن الهدف أصبح في متناول القبضة النازية.

وفي تلك الفترة شهدت ألمانيا واقعتين مهمتين: أولهما حريق الرايخستاج (مبنى البرلمان) في 27 فبراير/شباط 1933، أي بعد نحو أربعة شهور من تولي هتلر منصب المستشار. واتجه الحزب النازي وحكومته إلى تحميل الشيوعيين وكل خصوم هتلر مسؤولية حرق البرلمان، وتم تصوير الأمر على أنه الخطوة الأولى في المؤامرة الشيوعية، وثانيهما: ليلة السكاكين الطويلة. وهي الأحداث التي وقعت ليلة 29 - 30 يونيو/حزيران 1934، واليومين التاليين، والتي دبرها هتلر لقتل خصومه والمعارضين لسياساته من النازيين. وجرى تصوير الأمر على أن الذين تم اغتيالهم بالسكاكين الطويلة، وبلغ عددهم نحو سبعة وسبعين شخصية، كانوا يدبرون مؤامرة. وبهذا أصبح في مقدور هتلر الحصول على موافقة كبار ضباط الجيش على أن يصبح قائداً وزعيماً «فوهرر» في أعقاب موت رئيس هندنبرج بعد نحو خمسة أسابيع من وقائع ليلة السكاكين الطويلة.

وثمة إجماع في الرأي بين عدد من كبار المؤرخين والباحثين، من بينهم وكيام شيرير وآلان بولك، على أن الحزب النازي هو الذي اضطلع بتدبير إضرام النيران في البرلمان، حتى يتسنى لهتلر إيجاد الذرائع لتوجيه الاتهامات لخصومه السياسيين والزجّ بهم في المعتقلات.

وبرغم انتحار هتلر في نهاية المطاف السياسي، فإن صوره تبقى لتؤرق ألمانيا وأوروبا.. والأدهى والأمرّ سبيلاً أنها أرّقت، زمناً، المناضلين والثوار وكوكبة الليبراليين البيض في جنوب إفريقيا.. وكان من كشف عن هذا الأرق الكاتب البريطاني بريان بنتنج المناهض للعنصرية والفصل العنصري في جنوب إفريقيا. وأوضح هذا في دراسته المتفردة «صعود رايخ جنوب إفريقيا.. منشورات بنجوين»، طبعة 1964.

وظلت صور هتلر لا تطل على ألمانيا لتثير فزعها زمناً طويلاً.. حتى بدأت صاخبة في أعقاب توحيد شطري ألمانيا في أكتوبر/تشرين الأول 1990.. وظهرت فلول النازية الجديدة في الشطر الشرقي من البلاد، ألمانيا الشرقية سابقاً.

وكان السبب، فيما خلص إليه الخبراء، أن تدنّي الأوضاع الاقتصادية في الشطر الشرقي، بالنسبة للشطر الغربي هو السبب الجوهري لظهور النازيين الجدد.. وارتكبوا جرائم وحشيه ضد المهاجرين الأفارقة والعرب المقيمين في ألمانيا، وكان الاعتقاد السائد أن هؤلاء المهاجرين يسلبون منهم فرص العمل المتاحة. وهذه نقطة محورية وهي ارتباط ظهور النازية والعنصرية، في الغالب والأعم، بالأزمات الاقتصادية، وكذا بالإفلاس الفكري.



الاستثناء الأنثوي:

جميلة.. ثورة حب

الجزائر- فائزة مصطفى

لم يحدث في التاريخ العربي المعاصر أن حشدت امرأة واحدة العالم، من أقصاه إلى أدناه، مثلما فعلت جميلة بوحريد (1935) في خمسينيات القرن الماضي، حيث هزت كينونة الضمير الإنساني وفضحت الإمبريالية الاستعمارية، وخرج الملايين في الشوارع تنديداً بصدور حكم الإعدام في حقها.. بعد نصف قرن من الصمت والانعزال الذي نسج تساؤلات عن أسباب ترجل «جان دارك» الجزائر في عز عنفوانها، فسره البعض بهيمنة النظام البطريركي على البلد، والبعض الآخر قال إن جميلة هزمها «الحب».

مجلة «الدوحة» اقتربت من البطلة - الرمز في خلوتها، زارت حيها حيث تعيش، وتتبعت خطوتها في الجزائر العاصمة.

أن تمشي جميلة بوحريد في أطول شارع في الجزائر العاصمة، الذي يحمل اسم رفيقتها الشهيدة حسيبة بن بوعلي، دون أن ينتبه إليها أحد أو يتعرف عليها، ليس أمراً غريباً، مادامت المرأة الأسطورة التي تجاوزت السابعة والسبعين، قد انعزلت عن الحياة العامة من خمسين عاماً، رافضة الظهور إلا نادراً في وسائل الإعلام، ممتنعة طويلاً عن حضور المناسبات الرسمية، قبل أن يتفاجأ الجزائريون، على غرار الرأي العام العربي والدولي، بنص رسالة لها - نشرت في صحيفتين جزائريتين- (حيث توجهت المناضلة بنفسها إلى دار الصحافة صبيحة 9 ديسمبر/أيلول 2009 موجهة نداء استغاثة إلى الشعب الجزائري لمساعدتها مادياً للعلاج بسبب ضائقتها المالية). رسالة فسرها البعض أن وراءها أطرافاً سياسية تهدف لهز أركان النظام الجزائري، ورأى البعض الآخر أن الأمر شجاعة منها لرد الاعتبار لرفقائها من مناضلي حرب التحرير الذين يعانون الإقصاء والتهميش والتضييق منذ الاستقلال، بينما يموت البعض منهم في أوضاع اجتماعية مزرية. رغم أن الحكومة تكفلت بتكاليف عمليات بوحريد الجراحية الثلاث في فرنسا إلا أن رسالتها التي ضمنتها نداء لمحاربة الفساد والرشوة قد أعادت إلى الواجهة تاريخ النزاعات بين القادة السياسيين في الجزائر، التي بلغت سنوات الستينيات درجة التصفية الجسدية، مثل ما حصل مع عبان رمضان، كريم بلقاسم، محمد خيضر وغيرهم.

لم تبدأ جميلة بوحريد في الخروج من دائرتها المغلقة، سوى بداية من 2006، بحضور بعض الفعاليات الثقافية، السفر إلى لبنان وسورية (2009)، حيث زارت مخيمات اللاجئين وقابلت المناضلات العربيات في مقدمتهم ليلى خالد، تحت دهشة الكثيرين ممن اعتقدوا أنها استشهدت إبان الثورة الجزائرية. لحد الساعة، يعتقد البعض أن المناضلة قد رحلت. وتقول نفسية الأحرش، رئيسة جمعية المرأة في اتصال بالجزائر العاصمة: «فاجأتنا جميلة بحضور مسرحية «بلا زعاف» التي عرضناها قبل ست سنوات، وأعتقد أن قرار خروج جميلة من دائرة العزلة التي فرضتها على نفسها هو محاولة منها لمقاومة الوحدة والمرض، بسبب تقدمها في السن وتزايد الأعراض الثانوية للآلام الناجمة عن التعذيب التي تعرضت له في شبابها». من جهته، يفسر ناصر جابي، صديق لعائلة بوحريد، وهو دكتور في علم الاجتماع وصاحب كتاب «لماذا تأخر الربيع الجزائري؟» سبب انعزال جميلة عن المشهد السياسي قائلاً: «الثقافة الذكورية هي من غيب المرأة من المشهد السياسي الجزائري عموماً بعد الاستقلال، هو تفسير أساسي لكنه غير كاف، فالنظام السياسي في الجزائر اضطهد بروز أي فرد، رجلا كان أم امرأة، فإما أن تناصره وتطبل معه أو تختار الصمت أو المنفى». وجميلة بوحريد معروف عنها خيار معارضة النظام الحالي.

رمضان 2011، عادت جميلة بوحريد إلى شبابها، وتقدمت صفوف المتظاهرين من سكان حيها للتصدي لقوات الأمن المرفقة بآلات الحفر، التي حاولت هدم حديقة الصنوبر وإنجاز موقف عمومي مكانها، كما شاركت، السنة نفسها، طلبة كلية الطب مسيراتهم أمام مقر رئاسة الجمهورية، للمناداة بالاستجابة لمطالبهم الاجتماعية. ومع بداية الربيع العربي، شاركت جميلة بوحريد في أول اجتماع نظمته مجموعة من النقابيين والمجاهدين والناشطين



بعد رفع حالة الطوارئ في 24 فبراير/شباط 2011، وضمت صوتها لصوت العديد من أعضاء المجتمع المدني للمطالبة بالتغيير السياسي والاجتماعي وتسريع عملية الانفتاح الإعلامي وحماية حرية التعبير.

تعيش اليوم جميلة حياة عادية تعارك فيها المرض والوحدة، يشهد جيرانها والمقربون منها أنها تضطر يومياً لاستخدام مصعد قديم للصعود إلى شقتها في الطابق الخامس عشر، حيث تسكن شقة مكونة من ثلاث غرف، في حي لا يبعد كثيراً عن رئاسة الجمهورية، تتسوق بنفسها ولم تغادر الجزائر طيلة حياتها، وإن راجت الكثير من الإشاعات التي ادعت كونها تقيم في باريس، وأخرى تتحدث عن امتلاكها لفيلات ومحلات فاخرة، بينما هي تتقاضى منحة تقاعد كمجاهدة لا تتجاوز 600 دولار حالياً، حيث اضطرت بعد الاستقلال لتكوين شركة صغيرة بمعية رفقاء لها لإعالة ابنيها مريم وإلياس بعد طلاقها عام 1965 من زوجها الأسبق المحامي الفرنسي الشهير جاك فرجاس (1925)، لكن الضرائب وارتفاع فوائد قروض البنك دفعت جميلة وشركائها إلى بيع الشركة بغية تسديد الديون المتراكمة عليهم.

تحتفظ جميلة لغاية اليوم باسم طليقها معلقاً على باب بيتها، علاقتهما الإنسانية لم تنقطع يوماً، حيث صرحت لجريدة الحدث سنة 1986: «فارجاس وإن حمل الجنسية الفرنسية فهو ليس فرنسياً، لأنه من جزيرة لاريونيون، وهي مستعمرة فرنسية عاني سكانها مثلنا... زواجي منه كان أمراً في غاية الحساسية فعلى الرغم من اعتناقه الإسلام وتغير اسمه من جاك إلى منصور إلا أنني واجهت جدلاً ورفضاً واسعاً من الجزائريين والعرب والمسلمين، حيث وصلني كم هائل من الرسائل الخاصة من باكستان، الهند، إندونيسيا، الاتحاد السوفياتي ومناطق أخرى لم أتوقعها تعاتبني». وعن طلاقها منه أضافت: «ففي الوقت الذي كنت مشغولة فيه بتربية الأولاد كان فرجاس غائباً عن البيت لانشغاله بالسياسة...وإن لم ننجح كزوجين بقينا أصدقاء، نتناقش أمور الأبناء ومختلف القضايا الأخرى».

والجزائريون مدينون لفضل المثقفين الأحرار والمحامين الباريسيين، وفي مقدمتهم فارجاس، الذي أثار الرأي العام الدولي ضد التعذيب الذي مارسته فرنسا على مناضلي ثورة التحرير، بعدما وثق شهادات الآلاف منهم في السجون في مجلة «الأزمنة المعاصرة»، ونجح رفقة صديقه الكاتب جورج أرنو (1917 - 1987) في إصدار نص محاكمة بوحريد في كتاب «من أجل جميلة»، الذي تضمن تقارير للطبيبة جنين بلخوجة التي تثبت تعرض المناضلة للتعذيب الوحشي، ومحاولة إنقاذها من حكم المقصلة بعدما فشل في الدفاع عنها في المحاكمة الشهيرة، لتنتهي بصدور حكم الإعدام عليها ورفقائها في 15 يوليو/تموز 1957 بعد إدانتهم بتفجيرات مست عدة أماكن في الأحياء الأوروبية بالجزائر العاصمة، لتعم المظاهرات عدة مدن حول العالم مطالبة بالعفو عنها، كما أثار الحكم نفسه غضب كبار المثقفين والفنانين والسياسيين على غرار نيهرو، هوشي منه، فوروشيلوف... ليضطر الرئيس الفرنسي رينيه غوتي للاستجابة لقرار الأمين العام للأمم المتحدة هامر شولد ملغياً حكم الإعدام، ويطلق سراحها رفقة زميلاتها من السجن بعد وقف إطلاق النار في إبريل/نيسان 1962، ويقول الكاتب الفرنسي ليونال دوروا:«الشيء الجميل في قصة فارجاس مع جميلة، أن فارجاس المحامي المشاكس، المقلق لزملائه من المحامين والقضاة، تغير فجأة بعد لقائه بجميلة التي سجنت وعذبت، لست أدري إن كانت جميلة قد قلبت موازينه بعدما وقع في حبها، ولكن الأكيد أنه كان أمام امرأة يافعة مفعمة بكرامة متناهية»، وفي جوابه عن سؤال طرح عليه أكثر من مرة يجيب فرجاس قائلاً: «لو أعدمت جميلة كنت سآخذ موعداً مع الجنرال ماسو أو بيجار وأقوم بقتلهما بنفسي، وبفضل استمرارها في الحياة، فأنا متصالح مع نفسي اليوم». غير أن جميلة لا تبدو اليوم متصالحة مع راهنها. غير واثقة فيما يدور حولها. تظهر مرة وتختفي مرة أخرى. وتبقى، مع مر السنوات، تشكل صورة البطلة التي لم تزدها المعاناة والشائعات المغرضة سوى اعتزاز بالنفس.

«سِفْرُ تكوين» غيفارا، بقلم غيفارا

حبيب عبدالرب سروري

في منتصف العام «الثوري» 2011 (عام انطلاق الربيع العربي، وحركة «الساخطين» الإسبانيين) فاجأت إليدا غيفارا وابنتها العالم بالإعلان عن نشر «صحيفة مناضل»:

يوميّاتٌ كتبها زوجُها، تشي غيفارا (1928 - 1967)، ابتداءً مَنَ عشيّة 2 ديسمبر 1956: يوم رسو يخت مهترئ (جرانما)، في سواحل لاس كولاراداس الكوبية، حيث كانت قوى جيش ديكتاتور كوبا الفاسد، باستيا، مختفيةً تنتظر بفارغ الصبر وصول اليخت.

بين رُكّاب اليخت كان ثمّة شابٌ أرجنتينيٌ ماركسيٌ في الثامنة والعشرين من العمر، مصابٌ بمرض الربو، شديد الجمال بهِيّ الطلعة، اسمه ارنستو تشي غيفارا.

رحّالٌ أيضاً. طاف، مع صديق له، معظم دول أميركا اللاتينية الثماني عشرة بالدراجة الناريّة. شاهد ولامس مآسي شعوبها وآلامها، ودور أميركا الإمبريالي في السيطرة عليها وتقرير مصيرها، في سياق الحرب الباردة بين القطبين.

مغرمٌ بالتصوير الفوتوغرافي: ثمّة معارض صور متجوّلة تطوف العالم تحوي صور رحلاته كما أخذها هو نفسه. حققّ أحدها نجاحاً ملحوظاً في باريس في 2007.

في مركز اليخت: فيديل كاسترو. يرافقه ثمانون مناضلاً آخر (ربعهم من خارج كوبا).

أخفى أرنستو غيفارا بين حقائبه في اليخت 18 دفتراً كان قد خطّط أن يسرد فيها يوميّات هذه الرحلة الفريدة، تماماً مثل داروين وهو يسجّل يوميّات رحلته حول العالم في سفينة بيجل!.

لم يكن رسو يخت جرانما سعيداً: سحقت قوات باستيا حوالي ستّين ثائراً من ركّابه، ولجأ اثنا عشر من العشرين الباقين لجبال سيرا مايستيرا ليبدأوا منها كفاحاً مسلّحاً وحرب عصابات هدفها إسقاط نظام باستيا.

ملحمةٌ خالدةٌ اكتسحت أوسع أبواب القرن العشرين: بعد سنتين فقط انتصرت انتفاضة هؤلاء الاثني عشر على جيش نظاميٍ عات مدرّب، لديكتاتورية تيوقراطية راسخةً، في قارة لم تعرفْ غير الركوعٍ لأنظمة من نفس الطراز!

ما الذي يجعل المرء يكتب ليلةً بعد ليلة، في ضوء الشموع وتحت لعلعة الرصاص وضجيج المدافع وطائرات النابلم، يوميّات حياته وحياة رفاقه، بكل تفاصيلها الصغيرة: من الوجبات اليوميّة، التنقّلات البسيطة، القرارات الجماعية والآراء الشخصية، قوائم أسماء الجرحى والموتى، تحركات الجواسيس، البيانات الإحصائية للمعدّات والعتاد وحالات المؤن، الخطط التظيمية والعسكرية، العلاقة اليومية بسكّان القرى المجاورة وعسكر العدو؟.

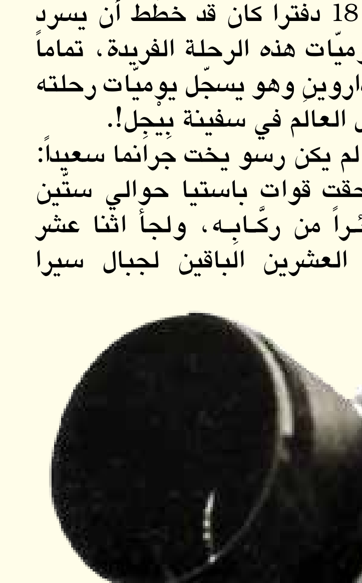
ما الذي يجعل مصاباً بالربو يسرد تفاصيل عامين من التسلّق في الجبال والهجوم على الثكنات، بالتزام وإيمانٍ دينيٍ، وبصوت لا يعرف المدّ والجزر أو الشكّ والتردّد، إن لم تكن علاقة عشقٍ غراميٍ مجنون بمشروع حياة تبحث عن تجاوز نفسها كلّ لحظة، تتحدّى الموت بشجاعة أسطورية؟

عشقٌ لمشروع ملحمة فرديّة وجماعيّة في نفس الوقت اسمها: الثورة. عشقٌ يقدّس كلّ ثانية تمرّ، يخلّد سيرتها التفصيلية في ذاكرته، في ذاكرة التاريخ والأجيال القادمة!.

مرّتْ حوالي سنتين من حرب العصابات، خطّ تشي غيفارا منكراتها يوماً بعد يوم في دفاتره الثمانية عشر. تحوّل هذا الشاب الأرجنتيني، الممحون بالربو، خلالهما من مجرّد طبيب أجنبي جاء لعلاج المرضى، غير متعوّد على المناخات الاستوائية، إلى ثاني أهم قوّاد الثورة بجانب فيدل كاسترو.

قائد «الكتيبة» الرابعة (أو الثانية بالأحرى، لأن كلمة «الرابعة»، مثل «الكتيبة»، كان هدفها التمويه على العدو) بعد أن جذبت الثورة وانتصاراتها عدداً أوسع من الرجال والنساء.

قائد عملية عسكريّة خاطفة ناجحة





في قلب هافانا في 28 يوليو 1958.

صنعتْ كتيبة تشي غيفارا (364 ثائراً) لحظةَ النصرَ الحاسم للثورة الكوبية في معركتها الشهيرة في مدينة سانتا كلارا في نهاية ديسمبر 1958، حيث واجهت جيشاً يضربها بالطائرات خلال ثلاثة أيّام، يتكوّن من 3200 مقاتلٍ عسكريّ رسميّ.

في 29 ديسمبر 1958 تمكّن بعض ثوار الكتيبة (مسلّحين بالبنادق وقنينات الحريق فقط، يقودهم تشي غيفارا نفسه، مهندس هذه العمليةِ العسكرية التاريخية)، من الهجوم البطوليّ على قطارٍ عسكريّ مدرع، محميّ من قوات جيش باستيا: استولوا على كلّ معداته، واعتقلوا 408 ضباط فيه!.

سقط نظام كوبا إثر هذه العملية التي دقّت ناقوس النصر النهائي: هرب باستيا وعائلته من كوبا بعد ساعات فقط من عملية القطار، وأُعلِن رسميّاً عن سقوط نظامه وانتصار الثورة الكوبيّة بعد ذلك مباشرةً!.

كتب تشي غيفارا منكرات سنَتَي سيرا مايستيرا يوماً بعد يوم، حتّى عشيّة سانتا كلارا.

إذا كان تشي قد كتب أيضاً يوميّات أخرى من حياته: «يوميّات الكونغو» و«يوميّات بوليفيا» (نُشرت قبل «صحيفة مناضل» بعقود!)، ترتبط جميعها بمراحل أخرى من حياته (عقب مغادرته كوبا بعد انتصار ثورتها ببضع سنوات)، فـ«صحيفة مناضل» التي كتبها خلال سنَتي حرب العصابات تتمتّع بأهميّةٍ تاريخيّة خاصّة متميّزة جداً:

«صحيفة مناضل» هي يوميّات الجذر، سِفْر التكوين، سيرة سنتين مركزيّتين انتقل تشي خلالهما من ماركسيٍ مغمورٍ إلى أيقونَة أمميّة خالدة. يمكن في طيّاتها قراءة جينوم شخصيّة تشي، وملامح سيرورة الثورة الكوبية.

أمّا يوميات الكونغو وبوليفيا فهي يوميّات قائد سياسيٍ شهيرٍ يعرفه العالم، ترك مناصب حكوميةً رفيعة تقلّدها (وزير، رئيس محكمة الدولة، رئيس بنك كوبا، واجهة كوبا في المحافل الدوليّة..) في سبيل مواصلة ثورته الأممية في إفريقيا أوّلاً، ثمّ في أميركا اللاتينية، بلهفةِ العاشق الأبدي للثورة الدائمة ضدّ الإمبريالية، الذي نذر مشروع كلّ حياته لها، وليس للقبوع في مكاتب الوزراء أو التسكّع في مؤتمرات دبلوماسية دوليّة.

لعلّ التأخّر في نشر كتاب هذه المنكرات تحت أكثر من ذريعة، وحذف بعض عباراتها (باعتراف ناشريه ومركز دراسات تشي غيفارا!) من النصّ الكامل المنشور مؤخراً، يشرحان وحدهما ما تنطوي عليه هذه اليوميّات من معلومات هامّة تزعج الصورة الرسمية التي قدّمها النظام الكوبي عن نفسه. تكشف أيضاً بعض التفاصيل التي تجلي موقف هذا أو ذاك من قادة كوبا، بطريقةٍ لا تنسجم مع رغباتهم بالضرورة.

في ثنايا هذه الصحيفة يمكن العثور على «بورتريه» شخصيّة «البطل» غيفارا، بأدقّ وأجلى معالمها الصغيرة. لمفهوم «البطل» هنا تعريفٌ جيفاريٌّ خاصٌ أسرّ به تشي لجمال عبدالناصر، سنعود له لاحقاً.

قبل الحديث عن مفهوم «البطوليّ»، يمكن ملاحظة أن أهم معالم شخصيّة تشي، كما تجليها صحيفته، هو كونه «روبوت» (رجل آلي) ثوريّ: كلُّ نصّه إيمانٌ ثابتٌ في منهج الثورة وحتميّةَ النصر، بمعنويةٍ راسخةٍ لا يمسّها شكّ أو تساؤل.

لن يجد القارئ في كلّ الكتاب عبارةً واحدةً تترجم الأحاسيس الداخلية لغيفارا، حزنه أو فرحه، خوفه أو تردده. ثمة روبوت ثورات لا غير، يسير إلى الأمام بنفس الروح والعزيمة، بنفس الصمت الأصم، لا يشكو من جوع، لا يبكي بالكلمات فقيداً أو يرتعش أمام منظرِ جريحٍ عالجه.

روبوت لا يبحث عن صياغة عباراتِ فخرٍ عنتريّ أو حماسٍ هوميروسيٍ، أو التغنّي بمنظر غروبِ شمسٍ شاهده في هذا الشاطئ أو ذاك، أو بحرٍ ومنظرٍ طبيعيٍّ مثير باغته في هذا الجبلِ أو ذاك.

ثمّ هو مهندس ثورات: كلّ الكتاب وصفٌ لوجيستيكيٌ دقيق بالأرقام للمكان الذي يعبره ورفاقه، لمواعيد كل حدث، لكميات المؤن ونوعيّة السلاح والعتاد، لدرجة الجوع والظمأ أو محتويات هذه الوجبة أو تلك، للمستوى التنظيمي والمعنويّ لرفاقه.

يبدو من الكتاب جليّاً أنّ الثورة المسلحة مشروعٌ هندسيٌ يتمّ تشييده يوماً بعد يوم، بالأرقام، بالبيانات اللوجيستيكية الدقيقة، بتفصيل ميكانيكا حركة الثوار الجماعيّة في الزمان والمكان، بالرسومات التخطيطية المتناثرة في كتابه لتوضيح الهجوم على هذه الثكنة أو تلك.

تشي مصوّرٌ فوتوغرافيٌّ في نصّ صحيفته أيضاً، هو الذي قال «كنت مصوراً فوتوغرافيّاً قبل ان أكون قائداً عسكرياً!»: «صحيفة مناضل» ليست أكثر من فيلم فيديو دقيق لنفس ذلك المصوّر، بعدسة الكلمات هذه المرّة، تتنقّل من مكانٍ لمكان، من سفحٍ لسفح، من سلاحٍ لسلاح، من مناضلٍ لمناضل.

لا يتسلّل في هذا الفيلم استشهادٌ أدبيٌّ أو استعارة. لا تتسرّب فيه مقولةٌ فلسفيّة أو حكمةٌ ما. يخلو تماماً من الشِّعر والسرد الروائي. هو تصويرٌ سرديٌ فوتوغرافيٌّ دائم. فيلمٌ خام يعبر المكان والزمان والإنسان، دون تعليقٍ بانخ. أشبه بسلسلة برقيات مهندسٍ مِهنيٍ، كلّ برقيةٍ منها قطعة فيلمٍ بعدسةٍ

تحطّ في لحظةٍ ما، في مكانٍ ما، تعبرها بدقّة ومهنية.

ثُم تشي غيفارا، كما يبدو جليّاً في صحيفته، قاسٍ وإنسانيٌ جداً في نفس الوقت. مبدأيٌّ بشكلٍ نقيّ. صريحٌ لا يعرف الحسابات الشخصية أو المواقف الانتهازية:

رفض دوماً على سبيل المثال، بشكلٍ مطلق وضد أي مبرر، ممارسة الإعدامات والتعذيب للسجناء، لكنّه الوحيد الذي تجرّأ أن يأخذ المسدس، هو نفسه، لقتل رفيقٍ خائنٍ (وشى بمجموعتهم، في الأشهر الأولى من سيرا مايستيرا، وكشف خططهم للعدوّ) بعد أن حكم عليه كاسترو ورفاقه بالإعدام ولم يتجرّأ أحدهم تنفيذ ذلك الحكم!

«نوبة ربو حادّة هاجمتني اليوم التالي!»، كما قال بتعبيرٍ مكثّف يعكس الصراع النفسي للثائر المتصلّب في ممارسة مبادئه، والإنسانيّ جدّاً أيضاً في نفسِ الوقت!.

يسرد تشي في صحيفته كلّ مواقفه بصراحة، يختلف مع هذا الرفيق أو ذاك، لا يعرف الحسابات السياسية في سلوكه كبعض القادة الآخرين.

سيستمرّ سلوكه الصريح الحرّ هنا حتّى نهاية حياته. لم يتأنّ مثلاً بانتقاد البيروقراطية الناشئة في كوبا والامتيازات الماديّة للقادة الكوبيين. رفض رفع راتبه بعد أن صار وزيراً، وحرص على أن يظلّ دوماً بسيطاً ورعاً مناضلاً كما كان.

لمجمل ذلك قال سارتر عبارته الشهيرة: «غيفارا الإنسان الأكمل في الكرة الأرضية!».

لم يتلكأ أيضاً (وهو القائد الشيوعي الأمميّ الشهير) باتخاذ موقف ناقد لقادة المعسكر السوفياتي وتجربته وبعض مواقفه. لم يكن تشي لكلّ ذلك محبوباً جداً للحركة الشيوعية العالمية الأرثوذكسية، المرتبطة بالاتحاد السوفياتي. كان الحديث عنه فيها موضع رقابة ما، أو تقييم مقتضب بلغة خشبيّة.

اضمحلّ الاحتفاء بتشي بشكلٍ عام بعد وفاته تدريجيّاً، حتّى سقوط سور برلين تقريباً، ثمّ عادت صور أيقونته في كلّ مكان، كما سنتطرّق لذلك لاحقاً.

كان تشي مسكوناً بصورة البطل الذي لا يخشى الموت: «مشروع شهيد» كما يقال اليوم ببلاغة صمّاء.

ثمّة عبارة تستدعي التأمّل طويلاً، قالها في صحيفته إثر لحظة ضعف داهمته، أثناء عمليةٍ عسكرية غير موفّقةٍ لمجموعته العسكرية، في 3 يوليو 1958:

«فيما يتعلّق بي راودني إحساسٌ لأوّل مرّة: شعرت في لحظة ما أن عليّ أن أحافظ بسرعة على حياتي!.. يلزمني أن لا أكرّر هذا الخطأ في المرّة القادمة!».

من يقرأ صحيفة تشي سيلاحظ أنه كان يميل للسخرية بين الحين والحين. لكنه لا يمارسها تقريباً إلا إزاء من كان يراه يرتجف بصمت أمام الموت:

يسرب في يوميّات صحيفته عبارةً ساخرة هنا أو هناك عن بعض المتذرّعين بهذا العذر أو ذاك، لتبرير عدم الاشتراك ببعض العمليات العسكريّة، أو من يلجأون ببساطة إلى الهروب من جبال سيرا مايستيرا، خوفاً من موت مبين!.

لعلّ هذه العبارة التي قالها أحد رفاقه القدامى، انريك اسيفيدو، عن غيفارا سيرا مايستيرا، تلخّصه أدقّ تلخيص:

«الجميع يعامله باحترامٍ كبير خاص. كان صعباً، جافّاً، يسخر أحياناً من البعض. لكنه كان ناعماً. وعنما يعطي أمراً، كان يمارس دوره القياديّ بحق. هو رجلٌ ينجز مشروع حياته في معمعان العمل النضالي».

كان تشي مهووساً في الحقيقة بثنائية البَطَل والسياسي. الأول، حسب تعريفه، نموذجيٌ في شجاعته، نقيٌ في سلوكه، لا يخشى مواجهة الموت إطلاقاً. (كانت مجموعة تشي غيفارا في جبال سيرا مايستيرا تسمّى: فرقة الانتحار!)

سيفضي تشي لجمال عبدالناصر، في إحدى رحلاته الرسميّة لمصر، بهذه العبارة الجوهريّة حول مفهوم «البطولة» التي تختزل حياة تشي (التي تدور كلّاً حول محور ذلك المفهوم):

«اللحظة الحاسمة في حياة الإنسان هي اللحظة التي يلزمه فيها مواجهة الموت. إذا قرر مواجهته بشجاعة فسيكون بطلاً، نجح في مشروع حياته أم لم ينجح. (قد يكون سلوكه هنا جيّداً من وجهة نظرٍ سياسية، أو غير جيد). أمّا إذا لم يقرّر تلك المواجهة، فلن يكون أكثر من سياسيّ!».

ظلّ تشي حتّى نهاية حياته وفيّاً لهذه العبارة الجذريّة: واجه الموت في بوليفيا وهو يقود نضالاً مسلّحاً جديداً هناك ضدّ الإمبريالية الأميركية التي لم تكن تكنّ له، بطبيعة الحال، عشقاً خاصّاً.

هاجمته القوى البوليفية الخاصة، المدعومة بقوات الاستخبارات الأميركية، بعد وشاية جاسوسيّة بموقعه ومجموعته العسكريّة. تمّ القبض عليه بعد مقاومة دامت ثلاث ساعات.

تتعدّد الروايات حول الساعات الأخيرة التي سبقت اغتياله الكربلائيّ الانتقاميّ البشع، من قبل القوات الخاصّة البوليفية. ما يهمّ هنا:

قبل أن يتمّ رشّ جسده بالرصاص، زاره، كما يبدو، بضعة أشخاص في مخبئٍ قذرٍ في القرية التي اعتقل فيها، منهم مدرِّسةٌ كانت تحمل له بعض الأكل. سألته:

ـ لماذا قُدتَ نفسك إلى هذا الوضع، رغم جمالك وروعتك وذكائك وعائلتك وأهمية مسؤولياتك؟

ـ من أجل مثلي في الحياة، ردّ تشي!.





أمجد ناصر

بطولة الشارع

لأن تفكيرنا (وأفق انتظارنا) كان منصباً على النخبة ودورها في التغيير فقد فوجئنا، بل ذهلنا، بالمشاهد الملحمية التي عرفتها شوارع وميادين تونس ومصر واليمن والبحرين والأردن.. وليبيا وسورية قبل أن يُغْرِق نظام العصابة العائلية البلدين الأخيرين ببحر من الدم. لم يكن ذلك الخروج الدرامي إلى التاريخ هو ما ننتظر. كان، في الواقع، أعلى وأقوى وأكثر احتشاداً من كل تصوراتنا السابقة لعملية التغيير. أنا من الذين جاؤوا من الفكرة اليسارية.. وهذه الفكرة، كما نعلم، تعتبر الجماهير القوّة المحرِّكة للتاريخ.. ولكن ليس تماماً.. ليس لوحدها، فلهذه القوّة المحرِّكة للتاريخ قوّة محرِّكة لها أيضاً: إنها «الطليعة الثورية» التي تلعب دور المنظم والمؤطر والمنظّر والقائد للجماهير في اتجاه «الحتمية التاريخية» التي تنتظر كقدرٍ لا مفرَّ منه، بمناجلها ومطارقها وأعلامها الحمراء، عند أحد منعطفات التاريخ. قد تبدو مسحة من السخرية في كلماتي السابقة، وهذا صحيح وخطأ في آن: صحيح لأن «الطليعة الثورية»، عربياً على الأقل، تتحدّر من الطبقة الوسطى ولم تعش، فعلاً، حياة البروليتاريا، ناهيك عن عدم تبلوّر طبقة كهذه في معظم البلدان العربية (ربما باستثناء مصر)، الأمر الذي جعل النظرية (والطليعة الثورية) في وادٍ والواقع في وادٍ آخر، وخطأ لأنّ لا تغيير، في العمق، من دون حركة جماهيرية ولكن كيف، وعلى أيّ نحوٍ ستكون تلك الحركة الصانعة، حقاً، للتاريخ؟ هذا ما لم يكن يعرفه مفكر أو باحث أو ناشط سياسي عربي قبل أن تندلع من جسد البوعزيزي نار ما يسميه الغرب «الربيع العربي» (لم يعد يسميه كذلك بعدما اصطبغ بالدم وأسفر عن غلبة اللحى الشعثاء على مشهده).

ما عرفته شوارع وميادين الدول العربية آنفة الذكر غير مسبوق في تاريخنا بحيث نقيس عليه أو نستمد منه المعايير والأحكام، حتى في ثوراتنا الوطنية ضد الاستعمار الأجنبي لم يبلغ الهبوب الجماهيري ما رأيناه في العامين الماضيين. ما حصل هو أشبه بسيلٍ عرمٍ انفجر فجأة، رغم السدود والمكابح، ومن دون مقدمات، فكنس ما لم يكن متصوراً من قبل أنه قابل للكنس. تلك هي بطولة الشارع. بطولة «الكتلة الحرجة». بطولة الجماهير التي لم تنفرد بوجه أو لون أو ملمح، فبدت صفاً متراصاً من وجوه متشابهة. وجوه العادي والسائر في مناكبها.

لأول مرة في التاريخ، ربما، تندلع ثورة من دون قيادة ثورية.. بلى كانت هناك قيادات غير أنها ليست من صفوف «الطليعة الثورية» التقليدية، وليست بالتأكيد من القوى الإصلاحية التي عارضت النظام العربي من على أرضه وانطلاقاً من قوانينه.

لا أبطال لما جرى غير أولئك الشبان الذين تقدموا إلى جدار البنادق المصوَّبة بصدور عارية. فمن غير صدور أولئك الفتيان التي واجهت الرصاص الحيّ ما كانت لتسقط رموز الاستبداد وتتخلخل نظمه (لم تسقط بعد) وينفتح أفق للمستقبل. هؤلاء هم أبطالنا الذين لا نعرفهم. أبطال بالجملة. هؤلاء هم صانعو هذه الصفحة من تاريخنا التي تحاول قوى الإسلام السياسي تأطيرها، على مقاس مصالحها وفكرتها الضيقة للعالم، لكنها لن تنجح.. لأنها، ببساطة، لا تحمل حلاً حقيقياً لإشكالات المجتمعات العربية التي توالى عليها الاستبداد والفساد والجهل والعطالة وشلل الإرادة.. بما يكفي أن لا تقبل بمزيد منها حتى ولو كان ذلك بذريعة المقدس الذي تحاول قوى الإسلام السياسي، بالمظهر المراوغ، احتكاره، كماركة مسجلة باسمها.



نبوءة أمل

عزت القمحاوي

«رأيت في صبيحة الأول من تشرين/ جندك.. يا حطين/ يبكون/ لا يدرون../ أن كل واحد من الماشين/ فيه.. صلاح الدين!».

هكذا يختتم أمل دنقل قصيدته «لا وقت للبكاء» التي كتبها يوم رحيل عبدالناصر، وكانت تجديفاً ضد بحر البشر الأيتام الذي تركه عبدالناصر وراءه. ولم تقم للبطل العربي قائمة من بعد ناصر، ويبدو أننا لم ننفرد بهذا الأمر، إذ لم يلبث عصر البطل الفرد أن آذن بالرحيل.

وقد يكون ليش فاليسا، النقابي العمالي البولندي آخر نموذج للبطل الفرد الذي يقود الجماهير. الثورات التالية لثورة بولندا في المعسكر الاشتراكي لم تعرف الزعيم الفرد الذي يحرك الجموع. كانت هناك جموع في رومانيا على سبيل المثال، لكن لم يكن هناك الزعيم الفرد الذي يهزم بسلطته المعنوية سلطة شاوشيسكو وآلة الدولة.

لكن هذا الموت تأكد اكتماله في الربيع العربي الذي انطلق لإزالة أنظمة فقدت مبرر وجودها لأسباب عديدة، أهمها أنها فقدت عدوها، إذ لا بطولة من دون عدو.

وقد تحددت صورة البطل العربي منذ النكبة، فهو الذي يقود الجماهير نحو تحرير فلسطين. من البداية كان الخذلان الذي تعرض له الجيش المصري في حرب 1948 سبب ثورة الضباط الأحرار في مصر. واستمرت القضية الفلسطينية مبرر استمرار الزعامات في دول المواجهة العربية، حتى إعلان السادات أن حرب أكتوبر/تشرين هي آخر الحروب. بهذا الإعلان فقدت القيادة المصرية العدو، ولم تنجح في اختلاق عدو جديد يعطيها مشروعية الانفراد بالسلطة، وفي الوقت نفسه لم تفتح الباب للديمقراطية التي تعترف بمحدودية قدرات الرئيس واستعداده إلى المشاركة.

وعلى الرغم من وجود قول آخر غير قول السادات، أفقد خروج مصر من مواجهة القادة الآخرين عدوهم، فقد صار واضحاً أن تمسك جبهة الصمود والتصدي بالخيار العسكري ليس سوى شعار حيث تستحيل مواجهة إسرائيل بدون مصر.

وقد حاول صدام حسين فبركة العدو الإيراني، كما واصل حافظ الأسد المهارشات مع إسرائيل من خلال وكالة حزب الله، ولم يلبث البطل الضد الأقوى «صدام» أن تخلى عن حربه مع إيران، عارضاً السلام غير المشروط، وكأنه كان يلعب بدماء العراقيين، ومن لعبة إيران إلى حماقة غزو الكويت انتهى الرمز، بينما كان الرئيس المصري مبارك يتداعى تحت ثقل الشيخوخة وحذر الموظف الصغير الذي تعامل به طوال حكمه. وبهذا الحذر واللؤم الإداري استطاع أن يصنع هياكل معارضة أليفة، مانعاً فرصة مولد أي بطل فرد يقود الجماهير ضد سلطته، الأمر الذي فعلته الأنظمة الأخرى بوسائل أكثر عنفاً ودموية.

والنتيجة في كل الحالات هي أن المجتمعات العربية أدركت موت الفرد، وظهرت تجليات هذا الموت في الفن أولاً. بدأت ظاهرة النجم الأوحد تختفي من السينما، مع بعض من عناد نجم مثل عادل إمام صاحب لقب «الزعيم» ولم يكن عناده أكثر تبصراً من عناد الزعيم السياسي الذي جسده في المسرحية الكوميدية «الزعيم».

صارت البطولات جماعية في السينما - الفن الأكثر جماهيرية - ويمكن التأريخ للظاهرة بفيلمي «أمريكا شيكا بيكا» و «إسماعيلية رايح جاي» أواسط التسعينيات

قبل أن تنضم وسائل التواصل الاجتماعي على الانترنت التي ساهمت في خلق جيل جديد يؤمن بالفردية ويطيع عقله لا الزعيم الملهم.

ويمكن اعتبار تاريخ انطلاق الثورة التونسية تاريخاً لنهاية نظرية جوستاف لوبون حول سيكولوجية الجماهير التي يقودها خطيب أو زعيم وتطيع أوامره دون تعقل.

كتب لوبون كتابه في نهاية القرن التاسع عشر، بوصفه كتاباً في علم النفس الاجتماعي، لكنه ينطوي على الكثير من التحيز محكوماً برؤية برجوازية تحذر من الثورات وتحرض الأنظمة الملكية ضد زحف الاشتراكية الذي شكل هاجساً للغرب في تلك الحقبة مثلما يشكل الإسلاموفوبيا اليوم، وكأن جوستاف لوبون هو ديفيد ليفي ذلك الزمان، وإن بفجور أقل.

لكن الإنصاف يقتضي القول إن لوبون لم يكن على خطأ في كل ما طرحه. وقد



بنى نظريته في علم نفس الجماهير على شهادات وقصص من الفترات العنيفة في تاريخ التحولات الفرنسية ليستخلص استنتاجه الأساسي بأن الفرد عندما يلتقي مع آخرين ويشكلون حشداً يتنازل عن قناعاته الشخصية لصالح قناعات الحشد العامة. ولا يمكن أن يكون هذا الجمع على صواب أبداً، ويذهب إلى أن الحضارة الغربية ما كان لها أن تبنى لولا أنها سبقت ظاهرة عصر الجماهير التي لا تعرف إلا الهدم، يقولها بوضوح: «كان تدمير الحضارات العتيقة قد مثل حتى هذه اللحظة الدور الأكبر الذي تلعبه الجماهير. والتاريخ يعلمنا أنه عندما تفقد القوى الأخلاقية التي تشكل هيكل المجتمع زمام المبادرة في يدها، فإن الانحلال النهائي يتم عادة على يد هذه الكثرة اللاواعية والعنيفة التي تدعى، عن حق، بالبرابرة. وقد كانت الحضارات قد بنيت حتى الآن من قبل أرستقراطية مثقفة قليلة العدد، ولم تبن أبداً من قبل الجماهير».

ويضع لوبون خطوطاً لسمات الحشد السيكولوجية والعقلية، فالجماهير لا تميل إلى التأمل والتعقل، مؤهلة للممارسة والعمل، تحكمها النوازع البدائية للانتقام والاستبداد، وإجمالاً فالجماهير لا تجمع الذكاء في المحصلة، بل التفاهة.

الفرد المنخرط في جمهور بالنسبة للوبون لا يعود واعياً بأعماله «حالته تشبه حالة المنوم مغناطيسياً، بمعنى أن بعض ملكاته تصبح مدمرة، في حين أن بعضها الآخر يستثار ويستفز إلى الحد الأقصى. وتأثير كل اقتراح يملى عليه يمثل قوة طائشة لا يمكن ردها من أجل تنفيذ بعض الأعمال».

يخلع لوبون عن قطيع الجماهير أية لمحة للوعي النقدي، فهو يستجيب لمن يصدر الأوامر فقط، بصرف النظر عن مضمون هذه الأوامر، بل ويتزيد فيقول إن العمال قد يشاركون في الإضراب لا من أجل زيادة الرواتب بل كنوع من تنفيذ الأوامر.

والحق، أن الجماهير القديمة لم تختف تماماً، لكن الجسم الأساسي للثورات العربية قام على نوع جديد من الشباب لا يحشده نداء الجماعة الدينية أو الحزب أو النقابة. وكل الذين نزلوا إلى الميادين نزلوا إليها أفراداً واحتفظوا بتكوينهم الثقافي والأخلاقي كأفراد.

استفاد جيل الثورة من تقنيات الاتصال الحديثة، ومن خلالها حشد للمناسبات والوقفات الاحتجاجية شديدة التحضر قبل الثورة، واستمر هذا السلوك أثناء الثورة نفسها من 25 يناير إلى اليوم، وكل ما خالط الربيع العربي من عنف كان سلوكاً مقصوداً من قوى الماضي التي تحارب لإفقاد الربيع سلميته المحرجة.

لم تستخدم وسائل الاتصالات الجماهيرية بوصفها وسيلة للحشد بديلاً عن الزعيم وخطبه في الثورات السابقة، بل سبق هذا سنوات من الاستخدام الفكري للإعلام الحديث، وقد تزامن مع مولد التدوين ثم الفيسبوك وتويتر إنشاء معظم الصحف لمواقع إلكترونية تتيح للقارئ التفاعل مع الكاتب بالتعليق اعتراضاً وموافقة، بينما تتساوى الرؤوس في صفحات التواصل الاجتماعي، فكل مستخدم هو سيد صفحته ونجمها والآخرون ضيوف عنده.

وقد رافق كل هذا تزايد عدد الفضائيات التي كانت بحاجة إلى تعبئة ساعات إرسالها الطويلة بضيوف متعددي الاتجاهات، كما حرصت كاميرات تلك الفضائيات على تصوير الاحتجاجات - في مصر على الأقل - ولأن صورة الحشد الصامت غير مقنعة، كانت التقارير تتطلب توقف الكاميرا على وجوه بعينها تستطلع رأيها بعد عرض اللقطة العامة للحشد.

كل هذه العوامل خلخلت العلاقة المستقرة لقرون عديدة بين قائد متعال وجماهير تعجز عن الوصول إليه ومناقشته، وانولدت ظاهرة الفرد الذي يسعى إلى تحقق فرديته، بينما تدار الأنظمة السياسية القديمة بطريقة القطيع المؤيد والقطيع المعارض الذي ينبغي قمعه بقطيع من الأمن!

لم يقتصر الوعي الفردي على جيل الشباب فقط، ومن يحلل أقوال أمهات الشهداء المطالبات بالقصاص سيكتشف مدى الوعي بتشابكات المصالح التي تمنع الثورة من التقدم.

لم يعد الجمهور يمثل حصيلة تفاهات الأفراد، بل حصيلة وعيهم. واستقرار الفردية على مدى سنوات نزع عن المشاركين في الحشد الثوري صفة الخضوع لزعيم ملهم.

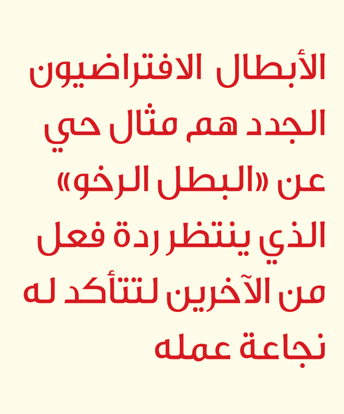
وللأسف، لم يعش أمل دنقل ليرى تحقق نبوءته، إذ صار كل واحد من الماشين فيه صلاح الدين!



ما حدث للهاكر

أشكال البطولة تغيرت. لم تعد الرموز محصورة في صور شهداء الحروب والثورات، القادة وأصحاب الكرامات. الجيل الجديد لا يؤمن سوى بما أنجبته التكنولوجيا، وبما يصل عن طريق الرقمية. ومارك زوكيربيرغ مثلاً واحد من الأيقونات التي دخلت التاريخ باكراً. أبطال اليوم فرضوا منطقاً جديداً. قانون لعبة لا يؤمن بالجغرافيا ولا بتفاوت عاملي الخبرة والعمر. وحدها «سرعة التفاعل» والقدرة على فهم الراهن من يصنع الفرق. جيل جديد من الشباب - الأبطال دخل «نادي الكبار» جالساً في بيته. متحدياً ومناوراً خصومه بفطنته، وليس بسلاحه. الجزائري حمزة بن دلاج واحد من هؤلاء. مثله مثل جوليان أسانج تجندت المخابرات الأميركية بحثاً عنه. وصفته «مجرماً» ووصفه آخرون «بطلاً».

هو «Wanted»، «متابع قضائياً»، «سيبر كريمينال» في أعين القضاء الأميركي، و«سيبر بطل» في أعين الشباب الذي احتفى به على صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، مطلع الشهر الماضي. الشاب حمزة وقع بين يدي شرطة مطار بانكوك، وهو يعرف سلفاً أن مصيراً صعباً وقدراً محتوماً ينتظره. مع ذلك، فقد ظهر في الصور التي نشرها الإعلام التايلاندي يوم القبض عليه غير مبال. مبتسماً طوال الوقت. مستسلماً لما آلت إليه الأمور. فهو مطلوب منذ قرابة الثلاث سنوات، بتهمة قرصنة أكثر من 12 مصرفاً أميركياً، وتحويل ملايين الدولارات لحسابه الشخصي. ثروة سألته عنها الشرطة التايلاندية فأجاب: «صرفتها في السفر وفي الحجز في كبريات الفنادق». أغنى هاكر في العالم، كان يقرصن الأميركان لممارسة هوايته في السفر والتجوال حول العالم، مثيراً حوله جدلاً واسعاً، بين من يرى فيه صورة المجرم ومن يفتخر به باعتباره بطلاً جديداً. حمزة بن دلاج ليس بابلو إسكوبار، وليس إسلامياً هارباً من جبال قندهار، إنما فقط يافع، مولع بتكنولوجيا الإعلام، رهن وقته لتحدي عبقرية الأميركان، ونجح في سلبهم بعض ملايين الدولارات. هو الازدواجية التي تصنع الاستثناء، هو البطل ونظير البطل. هو نوع من الشخصيات التي يمكن أن نتعاطف معها، ونثور في وجهها في آن. الذين تعاطفوا معه ربما لم يكونوا ليفعلوا الشيء نفسه، لم يكونوا ليلصقوا به صفة البطولة، لو أن الضحية كانت جهة أخرى، وليست بنوك الولايات المتحدة الأميركية. هم



الأبطال الافتراضيون الجدد هم مثال حي عن «البطل الرخو» الذي ينتظر ردة فعل من الآخرين لتتأكد له نجاعة عمله

وجدوا فيه وفيما فعل فرصة لكشف نوع من الكره والحقد تجاه «دركي العالم». بقدر ما يحب البعض أميركا، باعتبارها الحلم، الغاية المنشودة، الرغبة الدائمة في العيش على أراضيها، بقدر ما يكنون لها حقداً، ربما ينبع من العجز عن بلوغها. وجاء الهاكر بن دلاج ليمنح الناقمين على بلاد العم سام فرصة للتشفي فيها. فهو يعكس صورة شباب كثيرين، يقترب منهم سناً، ويشاركهم الأصل والجنسية نفسيهما، وربما كان يقاسمهم الشعور نفسه إزاء الولايات المتحدة الأميركية. هكذا فقد استطاع أن يهدم «يوتوبيا». يوتوبيا أميركا التي لا تهزم - خصوصاً في عقر دارها - ونزع عنها هالة لطالما ارتسمت في مخيلة شباب عربي. وصار بطلاً، ليس لأنه قام بفعل بطولي، بل لأنه، بالدرجة الأولى، حرر عقول بعض العرب من تراكمات عقد وكبت إزاء الأميركان، ومنحهم بادرة أمل بأن الطريق! إليها قد يكون يوماً ما ممكناً. هي تداعيات لم يكن يفكر فيها الهاكر لحظة القيام «بعمله»، كما لم يكن يتصور أن يحتفى به، من طرف مواطنيه، كبطل يوم القبض عليه، لكنها جاءت كنتيجة حتمية لمشاعر متداخلة تربط بين العرب والغرب. الدفاع عن حمزة بن دلاج تحول إلى ما يشبه دفاعاً عن «شرف القبيلة»، وقامت مجموعة من الهاكر بقرصنة موقع الشرطة التايلاندية، يوماً كاملاً، في رسالة تضامنية مع زميلهم. هو منطق القنص، القرصنة، الثأر، العين بالعين، والسن لا تهم، شريطة الرد بالمثل، منطق لا يختلف في قواعده عن منطق الحرب. أبطال اليوم لا تصنعهم الذاكرة الجماعية، ولا اعترافها بهم، بل هي الذاكرة الافتراضية التي تطفو على الحياة اليومية، وتجعل من اللامرئي، اللاملموس، جزءاً من الحياة الحقيقية. هو أيضاً نوع من التفريج عن النفس. فمن لم ينجح على أرض الواقع سيمكن له مستقبلاً أن يستورد بطولاته من العالم الافتراضي. هي حالة «كرّ وفرّ»، مقياس النجاح فيها يتحدد بحسب تفاعل مرتادي الإنترنت مع الحدث. فهم الحكم وهم من يختار أبطاله المفضلين.

هزات ويكيليكس

بعض البطولات اليوم لا يصنعها أصحابها وحدهم، بل قد ينوب عنهم آخرون في صياغتها، قولبتها، منحها رمزية ومعنى، ثم إهداءها لهم. فالأبطال - الافتراضيون - الجدد هم مثال حي عن «البطل الرخو». البطل الذي ينتظر ردة فعل من الآخرين لتتأكد له نجاعة عمله. جوليان أسانج واحد من هؤلاء. وجد في لغة الاستفزاز عاملاً للبروز. فالتسريبات التي نشرها على موقع ويكيليكس، بين عامي 2010 و2011، أثارت قلق قيادات سياسية رفيعة المستوى في كثير من الدول الغربية. الشاب الأربعيني شغل الرأي الدولي، شهوراً طويلة، وجعل من حرفة «القرصنة الالكترونية» مدخلاً مشروعاً للنجومية وللشهرة «اللحظية». وحول فعل القرصنة الالكترونية من مجرد نشاط يهدف لتحقيق مكتسبات صغيرة إلى نشاط «سياسي وفضائحي». فهو البطل الذي كشف عورة الساسة، في أعين البعض، والمسبوق قضائياً، والمتهم بالاغتصاب وأشياء مماثلة في أعين الأميركان والبريطانيين.

بين حمزة بن دلاج وجوليان أسانج حوالي عشرين سنة، فهما من جيلين مختلفين، من بيئتين مختلفتين، الأول جزائري والثاني أسترالي، مع ذلك، تجمعهما خاصية مشتركة، توحدهما مع عشرات الشباب مثلهما، هي حمل صفة «بطل افتراضي» إقليمي، ينظر إليهما بعض الشباب بكثير من الإعجاب، على الرغم مما ينتظرهما من عقوبات ومتاعب قضائية، قد لن تكون رحيمة.



شجاعة المواجهة الانتحارية

عمر كوش

مع اقتراب الثورة السورية من دخول عتبة عامها الثالث، لا بد للمرء من أن يتوقف عند معاني ومدلولات الشجاعة والبطولات المنقطعة النظير، التي يسطّرها الثوار السوريون، في مواجهة ما تقوم به قوات جيش النظام السوري وأجهزة أمنه وشبيحته، من أعمال قتل ومجازر وجرائم، يندى لها الجبين، وأن يبحث عن جذور ومعاني البطولة في التاريخ السوري، التي تتصل بمواقف رجال، من أمثال يوسف العظمة، الذي سطّر - في زمنه - معنى جديداً لشجاعة المواجهة الانتحارية، دفاعاً عن الوطن، ومنعاً من تسرّب ثقافة الاستسلام والخنوع إلى ذاكرة الأجيال القادمة.

وإن كان العديد من المراقبين والمهتمين بالشأن السوري قد تفاجأ من بطش النظام السوري وقسوته في التعامل مع الثوار وحاضنتهم الاجتماعية، ومن استعداده الكامل لتدمير أماكن سكناهم، باستخدام صواريخ الطائرات ومدفعية الدبابات وقاذفات الصواريخ، فإنه يمكن القول إن السوريين لم يتفاجأوا، بل توقعوا هذا السلوك الوحشي، لأنهم يعرفون طبيعة نظامهم الاستبدادي، الأمر الذي يفسر تردد عدد كبير منهم بالانضمام إلى صفوف الثورة، إذ لا يزال نموذج مجزرة مدينة حماة ماثلاً في أذهان السوريين، ويعرفون أيضاً أن نظامهم لا يسقط ولا يصلح بالمظاهرات، ولن يتردد في إطلاق النار عليهم.

وقد شهدنا في الأشهر الستة الأولى من عمر الثورة أن من كان يخرج في تشييع جثمان شهيد كان يعرف أنه سيحمل على نعش مماثل، بسبب خروجه للتشييع، ومع ذلك كان سوريون كثر يخرجون في كل يوم لتشييع المئات من أهلهم وأصحابهم ورصفائهم، وهو أمر لا تفسره الشجاعة فقط، بل بطولة قلّ نظيرها في التاريخ السوري الحديث. بطولة تنهل من معين التاريخ ولا تسقط فيه. بطولة مفهومية، تستمد من آباء الاستقلال السوري معانيها، ولعل شخصية يوسف العظمة تصلح لأن تكون سنداً، بوصفه رجلاً رفض الاستكانة والخنوع للمستعمر، فقرر مواجهته، بالرغم من علمه بتفوق جيوش المستعمر عدداً وعدة على مجموعة المقاتلين التي قادها في عملية بطولية، سطرتها شجاعة المواجهة الانتحارية ضد غاز، يريد احتلال البلاد، وخضوعها لشروط استسلام، وضعها وفق منطق وإرادة القوة العمياء.

وإن كان ثمة رابط أو مناسبة للحديث عن يوسف العظمة في زمن الثورة السورية، فإنه لن يخرج عن تناول شجاعة رجل، ارتبطت

شخصيته المفهومية بحدث، سكن الذاكرة الجمعية، وأثّر في تشكيل وعي السوريين الجمعي، هو حدث معركة ميسلون. ولن ننظر إليه من جهة ارتباط شخصية قائد بمعركة، أو شهيد بملحمة، بل من جهة كونه ارتباطاً رمزياً بحدث تاريخي، نتج عنه مركبات ودلالات، ورسم معنى جديداً للبطولة، بوصفها تجسيداً لرفض الإذلال والمهانة والخنوع، لذلك ليس مصادفة أن يطالب المحتجون السوريون، الذين خرجوا في ثورة الخامس عشر من آذار/مارس 2011، باسترجاع كرامتهم المهدورة. وتجسد هذا المطلب في شعار ثورتهم التأسيسي، حيث انطلق شعار «الشعب السوري ما بينذل»، في أول تظاهرة عفوية، ملأت ساحة الحريقة في قلب دمشق التجاري في العشرين من شباط/فبراير 2011، ثم تأقلم هذا الشعار في مدينة درعا في صيغة: «الموت.. ولا المذلة». ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ بل دخل إلى «كوجيتو» الثورة السورية في العبارة، التي نطق بها أحد السوريين (أحمد عبد الوهاب)، حين صرخ بكل جوارحه، دون خوف، أمام الكاميرا: «أنا إنسان.. ماني حيوان».

ولا شك في أنه كان من الصعب إعطاء تعريف معين للبطولة، كونها أعطيت تعريفات متعددة، ارتكزت إلى معاني الشجاعة والبطولة، وحصرتها في تفوق إنسان ما على أقرانه في صفة أو صفات، في حين أن علماء اللغة ربطوا ما بين البطولة والشجاعة، حيث رأى ابن منظور أن البطل هو الشجاع، الأمر الذي يطرح تساؤلات عما إذا كانت البطولة هي الشجاعة، وعما إذا كان كل شجاع بطلاً، مع أن العديد من المختصين لا يعتبر كل شجاعة بطولة.

وزاد الأمر تعقيداً في عصرنا الراهن، إذ أطلقت البطولة على كثير من المواقف والأعمال والأشخاص، وسمي بها من لا يستحقها، وتداولتها أوساط بعيدة كل البعد عنها، ونتج عن ذلك ابتذال معنى البطولة ومصطلحها، وتفريغ مفهومها من مضمونه العظيم.

وقد ربط عبد الرحمن رأفت الباشا في كتابه «البطولة» ما بين الموقف وبين الغاية النبيلة، حيث اعتبر أن «البطولة كل موقف رائع فذ من مواقف الحياة، بعثت عليه غاية جليلة نبيلة»، وهو ما يمكننا من فهم موقف يوسف العظمة في معركة ميسلون، والغاية النبيلة التي جسدها دفاعه عن الوطن في وجه الغازي الذي يريد الاستسلام واحتلال البلاد دون مقاومة.

والواقع أن موقف يوسف العظمة في معركة ميسلون لم يجنح نحو الاستثمار المفرط للكفاح من أجل الكفاح، ولم يواجه قوات المستعمر الفرنسي من أجل الانتحار، بل من أجل رد العدوان عن وطنه، ويظهر ذلك جلياً من كلماته التي قالها وهو متوجه إلى المعركة: «ميسلون! سنحميك بالمهج والحشا، وسنذود عنك عادية العدا، ولو كانوا عدد رمال البحر»، (انظر: معركة ميسلون والشهيد يوسف العظمة .. زراعة الفكر المقاوم، تأليف مازن يوسف صباغ، دار الرواد، حلب، 2010).

ويساق الأمر نفسه على المتظاهرين في الثورة السورية، التي لاتزال مستعرة في أيامنا هذه، حيث يخرج المتظاهر في مواجهة انتحارية، وتظهر شجاعته في المواجهة، لكن ليس من أجل الانتحار، بل من أجل أن ينال حقوقه وتطلعاته في سوريا جديدة. سوريا الدولة المدنية. دولة المواطنة المتساوية والتعددية والديموقراطية.

وتكشف سيرة حياة يوسف العظمة عن شخصية وطنية، قضت حياتها في

كان يوسف العظمة يعلم أن الموت هو المصير الموعود لمن يقاتل جيش فرنسا المتفوق عسكرياً

الخدمة العامة، وتوجتها بتقديم روحها في سبيل الوطن، فهو أول وزير دفاع في التاريخ، يستشهد في الخطوط الأمامية للمعركة، وهو يقود قواته، معتبراً ذلك واجباً عليه، لذلك اعتبر قبيل ذهابه إلى القتال بأنه يعرف: «ما يجب عليّ وسأقوم بواجبي، ولست آسفاً على نفسي، بل أسفي على الأمة التي ستظل سنوات كثيرة أو قليلة هدفاً لكل أنواع المحن والمصائب».

وإن كانت ثمة علاقة بين شخص يوسف العظمة وسلوكه الحياتي وبين القضية الوطنية التي استشهد من أجلها، فإنها لم تأخذ شكل علاقة الضرورة الإلهية، ولم يكن يقرّ بأن مقاومة المستعمر مستحيلة التحقق، ما يعني أنه ليس بطلا سلبياً أو عاملاً من عوامل الضرورة. وهو ليس ذلك الرجل الذي يرقى، عبر الشجاعة والبطولة، إلى مستوى الزهد في كل ما يغري الرجال العاديين، بل إنه كان رجل دولة قام بتأدية واجبه كما يجب، ولا يكمن في تضحيته وتبرعه بنفسه أي تعالى على الناس العاديين. وربما كان يعلم أن الموت هو المصير الموعود لمن يقاتل جيش فرنسا المتفوق عسكرياً، لكن واجبه الوطني حتّم عليه المواجهة الانتحارية المستمدة من الإيمان بالذود عن الوطن، والتضحية في سبيله، الأمر الذي يفترق عن البطولة الانتحارية، التي تحيل العنف إلى عمل إيماني، ويفترق عن تلك البطولة المستندة إلى الإيديولوجيا، بيمينها ويسارها.

ولم يتعامل يوسف العظمة مع الموت، بما فيه موت أعدائه وموته الخاص، بوصفه انتصاراً أو عملاً انتحارياً، لذلك خاطب ميسلون بالقول: «فيك الموت وفيك الحياة، وفيك الذل وفيك الرفعة والعلاء، والنصر أو القبر. ميسلون! ها أننا قادم فاستقبليني، وها أننا آت للذود عنك فلا تخيبيني، وها أننا فداك أبذل كل دمي وحياتي وروحي، حتى تعيشي عربية سورية حرة مستقلة، لا تطؤك أقدام العدا، ولا يبلغك بالغ، مهما قوي فكان شديداً».



بطولة أن تحيا

عمر قدور

في الثالث والعشرين من ديسمبر الماضي قامت طائرة حربية تابعة لقوات النظام السوري بقصف مخبز بلدة حلفايا، في ريف حماة، وأوقعت ستين قتيلاً، بالإضافة إلى عشرات الجرحى. لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تتعمد فيها قوات النظام قصف طوابير المدنيين أمام الأفران، ففي نهاية أغسطس كانت منظمة هيومن رايتس ووتش قد اتهمت قوات النظام بارتكاب جرائم حرب عبر قصف عشرة مخابز على الأقل، في غضون ثلاثة أسابيع في محافظة حلب شمال البلاد. لكن كان لقصف مخبز حلفايا وقع أكثر دموية، لأن البلدة عانت لحوالي أسبوع من حصار غذائي خانق قبل أن تسمح قوات النظام بإدخال الدقيق إليها، في خطوة تبين أنها مدبرة ليجتمع أكبر عدد ممكن من السكان أمام الفرن ويتم اصطيادهم. هكذا، مع بالغ الأسف، كما توضع قطعة خبز في الفخاخ من أجل اصطياد القوارض.

يعرف السوريون ذلك المثل الذي يقول إن لقمة العيش مغمسة بالدماء، كناية عن الكدّ المبذول لأجلها، لكنهم خلال سنتين من عمر ثورتهم اكتشفوا المعنى الفجّ المباشر للعبارة. فالنظام السوري خلال نصف قرن أحكم سيطرته المطلقة على كافة مناحي الحياة، وفرض عليهم شريعة ضمنية تتلخص في السماح لهم بالحد الأدنى من العيش مقابل الانعدام التام للحريات وللكرامة، ولما انتفضوا من أجل حريتهم وكرامتهم صار ما كان مضمراً بمثابة المقايضة الفاجرة، وراح النظام عبر الحصار والتشريد والتجويع يخيرهم بين الحرية والحق في العيش.

حاول النظام في مستهل الثورة امتصاص النقمة، بزيادة الأجور وتخفيض بعض أسعار المحروقات الأساسية، فأتى الرد الشعبي بأن السوريين لم ينتفضوا بسبب الجوع، وإنما دفاع عن كرامتهم المهدورة. وفي الواقع، وعلى الرغم من النهب والفساد الضخم والممنهج للنظام، كانت ثروات البلاد كافية ليؤمن السوري لقمة عيشه، وإن بمضاعفة جهده وكده. غير أن الحرب المفتوحة التي أعلنها النظام على المجتمع الثائر راحت تتوسع باطراد لتنال من المقومات الأساسية للعيش، وبحيث أصبح السوري يقاتل على جبهتين، فهناك أولاً ثورته على نظام مستبد وفاسد وقاتل، وهناك أيضاً كفاحه من أجل مقومات العيش الأساسية التي يدمّرها النظام عبر الحصار الخانق، وأيضاً بواسطة طائراته ومدفعيته التي تدك يومياً المنشآت الاقتصادية الحيوية، بما فيها المنشآت الحكومية.

مستفيداً من خبرات مماثلة، وفي مقدمتها تجربة الاحتلال الإسرائيلي مع الفلسطينيين، بدأ النظام أولاً بضرب طوق عسكري محكم على المدن والبلدات الثائرة، حيث تمنع قواته دخول المواد الغذائية الأساسية كالخبز وحليب الأطفال، بالتزامن مع القطع التام للكهرباء والماء والاتصالات. هذه الإجراءات لم تنفع في ثني سكان تلك المدن عن ثورتهم، بل زادت من نقمتهم، وزادت أيضاً من انتشار الثورة في مناطق أخرى جديدة. مع ذلك لم يع النظام الدرس، وظل رهانه مستمراً على اتباع المنهج ذاته، أي التضييق إلى أقصى حد على سبل العيش، في الوقت الذي كان فيه الثوار والمدنيون المحاصرون يبتدعون أساليب جديدة للمقاومة وللحياة.

في حيي بابا عمرو والإنشاءات في مدينة حمص، على سبيل المثال، كانت قوات النظام تحكم قبضتها على كافة المداخل، وكان القناصة موزعين على الأسطح العالية مستهدفين كل من يتحرك، وكانت المدافع تدك الأبنية



بمعدل قنيفة كل خمس دقائق. في ظل هذه الظروف لم يعد السكن في الطوابق العليا آمناً، ولم يعد التحرك في الشوارع ولو بقصد الهرب آمناً. لجأ السكان إلى الطوابق السفلى، تمت إزالة الجدران من بين البيوت المتلاصقة بغية إيجاد ممرات آمنة للحركة، تقاسم المدنيون والثوار المؤن المتوافرة في البيوت والمحلات التجارية. باختصار غابت تماماً ملامح الملكية والخصوصية، فالسكن والغذاء أصبحا مشاعين للجميع، ولم يكن من بدّ من التآزر والتخلي عن نوازع الخصوصية والفردانية. أما في الخارج فكان ناشطو الثورة والإغاثة يعملون ما بوسعهم لإيصال الحد الأدنى من المعونات، ويسلكون دروباً مهددة برصاص القنص، ويحاولون حتى رشوة الجنود من أجل تمرير القليل من الأدوية الضرورية، بل تبين فيما بعد أن الناشطين والسكان استطاعوا تحويل نفق معدّ أصلاً لتصريف المياه ليكون ممراً آمناً لتهريب الدواء والغذاء، وربما المقاتلين والأسلحة.

مع الوقت لم تنج مدينة أو منطقة سورية من الآثار الاقتصادية لحرب النظام، فالأخير المنشغل بتدعيم آلته العسكرية راح يكرس الأموال العامة من أجل قواته، ويتخلى تدريجياً عن توفير السلع الأساسية للبلد ككل. حتى المناطق التي تعتبر موالية للنظام بدأت تعاني الشظف، وصار مشهد الطوابير مألوفاً فيها، طوابير طويلة بانتظار الحصول على رغيف الخبز، وأخرى من أجل الحصول على مازوت للتدفئة، وثالثة من أجل تأمين الغاز المنزلي، فضلاً عن طوابير السيارات التي تجوب محطات الوقود باحثة عن البنزين المفقود.

على صعيد متصل؛ صار مشهد الحواجز العسكرية والأمنية من متممات المعاناة التي يعيشها السوري، فمدينة دمشق وحدها مقطعة الأوصال بحوالي 300 حاجز عسكري وأمني، الأمر الذي يقتضي من كل عابر التوقف للتفتيش، ولنا أن نتخيل مدينة عدد سكانها أربعة ملايين شخص يخضعون يومياً لهذه المكابدة. فالمسافة التي كان يقطعها السوري بنصف ساعة قد تتطلب منه ثلاث ساعات، وقد يضطر الموظف إلى هدر وقت في الطريق يعادل أو يزيد على عدد ساعات عمله، بدورها هذه الحواجز تساهم على نحو حثيث في صنع طوابير من العابرين والسيارات من دون جدوى فعلية للنظام، إذ من المعلوم أن الثوار المطلوبين لأجهزة الأمن لن يغامروا بالمرور من خلالها، وهم أدرى من غيرهم بالمسالك والزواريب الآمنة.

تشير التقديرات الأولية إلى أن قوات النظام قد دمرت ما يقارب الأربعة ملايين بيت، أي أن هناك ما يقارب الأربعة ملايين أسرة نازحة في دول الجوار وفي الداخل السوري، ولعل انكشاف الظروف المأساوية في مخيمات اللجوء في دول الجوار يقدّم صورة عن الوضع المزري الذي دفع أولئك إلى المغادرة. مع هذا يبقى عدد النازحين ضمن سورية نفسها هو الأعلى بكثير مقارنة مع النزوح إلى الخارج، إذ تشير التقديرات إلى عشرة ملايين نازح في الداخل، ما يجعل البلد برمته مقسماً بين مناطق تحت القصف وأخرى للنزوح. بالتأكيد لم تكن أسوأ التوقعات تنتظر من النظام هذا المستوى من العنف، وربما لم يكن أفضل التوقعات ينتظر من المجتمع السوري هذا الحجم من التكاتف والتضامن، وبصرف النظر عن اختلاف أو تغاير الرؤى السياسية أحياناً تكيّفت مناطق النزوح مع الواقع الجديد على الرغم من الأعباء التي لم تكن معدة لها أصلاً. صار الاكتظاظ الشديد سمة المناطق الهادئة نسبياً، مع ما يحمله من أعباء معيشية، وربما مشاكل اجتماعية، لكن السوريين أثبتوا قدراً لا يستهان به من الوعي الإنساني، ولم يمنعهم الشظف، ولا محاولات النظام التفريق بينهم، من احتواء الآثار السلبية لظاهرة النزوح، بخاصة مع استمرار وتفاقم هذه الظاهرة وكلفتها على الصعيد الإغاثي.

مع الأسف تحول مجرد العيش هنا إلى بطولة بفعل نظام أثبت كراهيته للحياة، بقدر ما يُثبت الشعب يومياً تمسكه بها. تلك التفاصيل الصغيرة التي لم يكن لينتبه إليها الكثيرون أضحت هي الرهان في لعبة عض الأصابع. من سيكسب في النهاية؟ على الأرجح سيكسب أطفال اليوم؛ في بلدة «تيرمعلة» كانت الشاحنة تقف في الساحة، وكان الأهالي يضعون فيها ما تيسر لهم من مساعدات لبلدة «تلبيسة» المحاصرة، أتت امرأة ووضعت نصف ربطة خبز في الشاحنة، خلف تلك المرأة كان الولد يهرول ثم يضع النصف الآخر في الشاحنة وهو يقول لها: «ماما.. لست جوعان اليوم».

محمود سعيد - مصر



رؤوف مسعد

يعتبر المشتغلون بالنشاط السياسي اليساري -في مصر- أن تعبير «أرزقي» هو تعبير سياسي أقرب ما يكون إلى اصطلاح «المرتزقة» العسكري.

لكن منذ بضع سنوات، اكتشفت أن «أرزقي» تعبير شعبي متداول، عن الشخص الذي ليس له عمل ثابت أو

راتب محدد، ويعتمد في «رزقه» على ما تأتي به «الظروف».

كنت أعيش على أطراف القاهرة في مدينة السادس من أكتوبر، وهي من المدن الجديدة الباهتة الشخصية وفد إليها أشتات من سكان القاهرة وتخومها ممن يبحثون عن سكن رخيص، لمن يريد الزواج، وعملاً، لمن لا عمل له من «أرزقية» الذين كنت أراهم يتجمعون في ميدان المدينة.. وقد حزموا أدوات عملهم، وجلسوا على الأرض ينتظرون مرور سيارات نصف النقل، تمر بهم مهدئة سرعتها وصوت يصيح من داخلها «خمسة» فيجري إلى السيارة المنطلقة من يستطيع أن يجري ويقفز إلى صندوقها - بعد عراك صامت - أكثر من عشرة عمال..

هؤلاء هم الأرزقية..

وفي منتصف العام الماضي سافرت إلى القاهرة مع ابني الذي أراد أن يتعلم العربية التي لا يجيدها فهو مولود في هولندا ولم تتح لي فرصة تعليمه.. أراد أن يقضي فترة تدريبه الخاص بدراسته في القاهرة.. فاستأجرنا شقة في حي جاردن سيتي، لأنه الأقرب إلى مكان «عمله» في الشركة التي وافقت على «تدريبه»، وبحثت عن شغالة حتى وجدتها عبر السيدة مالكة الشقة التي أقيم بها.. وأرسلتها لي مع زوجة حارس البناية.

لوسي.. و«أم حسن»

منذ سنوات احتفلت الأوساط العلمية باكتشاف لوسي، ولم تكن لوسي سوى جمجمة لأنثى وبضع عظام من هيكلها العظمي، نجح العلماء المتخصصون في علم الانثربولوجي في «إعادة بناء» ما تخيلوه أن تكون لوسي بواسطة برامج خاصة في الكمبيوتر.. لتخرج علينا لوسي: سيدة إفريقية السمات والملامح.. واحدة من جداتنا السالفات اللاتي كن عائشات مقيمات في الكهف ويقمن بالصيد والتقاط الثمار ورعاية من يعيش في كنفهن من بشر وخاصة الأطفال.

سألتها حينما قدمت مع زوجة حارس البناية عن اسمها فأجابت «أم حسن»..

بعد وفاة الزوج خرجت من كهفها إلى بحر الحياة تعلِّم أولادها العوم، حتى أوصلتهم إلى الجامعة

فها هنا سيدة في بدايات منتصف عمرها، تخفي اسمها مفضلة كنية «أم حسن» ابنها الشاب.. فهي هنا تمحو -بالتدريج- وجودها الفردي المحدود وتكتسب وجوداً متواصلاً عبر ابنها الذي لا يحمل اسمها ولا كنيتها بل اسم والده!

هكذا كانت أمي بسيطة التعليم من الطبقة الوسطى الصغيرة.. تحمل اسم الابن الأكبر.. ولم نعرف نحن الأولاد اسمها الشخصي إلا بعد أن كبرنا..

و.. ستتخرج أم حسن من «كهفها» تبحث عن صيد وعن ثمار مثلما اضطرت أمي أن تخرج من كهفها بعد مرض والدي ووفاته تدفع بنا إلى بحر الحياة تعلمنا العوم، نحن أولادها الخمسة حتى نصل إلى الجامعة..

ومثلما تعلمت لوسي الجدة الكبرى أن الحياة خارج الكهف تعتمد على المواجهة كما تعتمد على «التحايل».. تتعلم الأمهات الوحيدات والزوجات اللاتي بلا أزواج يعولهن أن الحياة تشبه نهر النيل.. يخترق الغابات والمستنقعات والصحارى، يواجه الصخور والرمال متى آن أوان المواجهة.. ويتحايل على العقبات الضخمة فلا يواجه، حتى يصل إلى مقصده النهائي.

مقاصد البطل الملحمي

تضيء لنا الملاحم الإغريقية بعضاً من مقاصد البطل الملحمي، المجد الشخصي، أو كسب ود الآلهة ورضائها عليه.. هو شخص تحيطه رعاية آلهة محددة تحميه من غضب وحسد إلهة أخرى.. لكن بطلنا اليومي - هنا في زمننا هنا - الكادح الساعي في الأرض ليست له مقاصد «تراجيدية» وليست له رغبة أيضاً أن «يعاند» القدر ويتحداه..

تعلم كيف يتحايل على «قيوده» ليتخلص منها.. سوف يركب البحر مهاجراً في قوارب مصيرها الغرق، سوف يعبر الأسلاك الشائكة المكهربة التي تفصل ما بين الحدود ويتلقى رصاص الحراس..

مثله مثل الجدة الكبرى لوسي عليه أن يخرج من الكهف ويواجه الأخطار ويتحايل على قدره..

سأفهم بعد ذلك أن عالم أسرة «أم حسن» وملايين العائلات المشابهة يعتقدون بأن حياتهم مرسومة «بقدر لا فكاك» منه اسمه الظروف. فحياتهم تعتمد على مجموعات مركبة من «الظروف» مثل الزواج والحمل والولادة وتأسيس الأسرة وبكل تأكيد السعي خلق «الرزق» المحاط «بظروف» صعبة ومعقدة.. وليس بها ثبات ولا يمكن التنبؤ بها.

لكنها حياة لا يجب الهروب منها.. بل الدخول إلى معمعاتها.

الدنيا وأحوالها وظروفها

نعرف أبطال التراجيديا الإغريقية ونعرف قدرهم الحتمي.. من فعل «محرَّم» يساقون سوقاً إلى ارتكابه.. ثم النتائج التي تحكم بها الآلهة على مرتكبي الفعل «المحرّم».

لكن التراجيديا المصرية هنا ليست في القيام بفعل محرم، بل بالقيام بفعل «مواصلة الحياة» واستمراريتها بشكل طبيعي حسبما يريد الخالق.

«أم حسن» غير معنية بما نطلق عليه ثورة يناير. لم تنهب مطلقاً إلى ميدان التحرير إبان الثورة ولو بدافع الفضول مع أن شارع القصر العيني الذي تنتهي عنده مساكنهم. يقود السائر فيه حتماً لميدان التحرير. لعلها عرفت بالغريزة أن أحوالها لن تتغير(؟).

تعرف بالطبع ماذا حدث في التحرير.. لكنها تقيس فائدته بحجم الفائدة التي جنتها هي وعائلتها.. وتعلن أن لا فائدة وصلت إلى شقتها الصغيرة.

في الحي الذي تقيم فيه «أم حسن» ثمة «مايكرو باصات» يقودها صبية وشباب بشكل خطر.. تعبر منطقتها ويمتطيها الركاب في طريقهم إلى «الدنيا» خارج منطقتهم.

هذه هي وسيلة خروج أم حسن إلى الدنيا حينما يعن لها.

ويوجد في الدنيا كل شر متخيل: شرطة يمكنها أن تقبض على الواحد دون اتهام محدد.. أن تصدمك السيارات المسرعة ولا تجد نجدة من أحد. ثمة مخاوف وكوابيس غامضة ومفزعة في دنيا أبو حسن وابنه الذي ترك المدرسة.. عملا في بوفيه داخل ناد خاص.. تركا العمل ليعملا في «حراسة» سيارات في الشوارع وهو عمل غريب وغير قانوني.. رضي به أصحاب السيارات التي يتركونها في شوارع صغيرة أو كبيرة لقضاء حوائجهم. ويتركونها في«حراسة» أمثال حسن ووالده.. ويدفعون لهم أجراً.

وإلى هذه الدنيا ستأتي أم حسن من قريتها «بلدها» الآمنة لتعمل في «البيوت».

هي قالت - وأنا أصدقها - إنها تلجأ إلى العمل في البيوت حينما تواجهها «ظروف» صعبة.. وهي تريد طوال الوقت أن تثبت بأنها «أرزقية مؤقتة».

هي تريد مني أن أحترمها باعتبارها «ربة منزل» كما تعلن بطاقة هويتها.. خرجت تعمل لأن «مصاريف البنت» أصبحت كثيرة.. وخاصة لعنة الدروس الخصوصية.

تريد للبنت أن تلتحق بمدرسة الممرضات العسكرية لكي تضمن عملاً جيداً في المستشفيات العسكرية.. والابنة غير متحمسة..

كأن الابنة استسلمت لقدرها التراجيدي الذي تحاول الأم إنقاذها منه.. كما استسلم حسن ووالده..

ليست للوالد مهنة محددة.. وحسن لم يكمل الدراسة الإعدادية ولا يريد تعليماً باعتبار أن التعليم لن يقدم له مستقبلاً أحسن من العمل المباشر.

وسط الشوارع الرئيسية يتعارك حارس السيارات مع من يريدون أن يبخسونه أجره..

صبح الصباح فتاح يا عليم

ثم هلّ العيد على أسرة أم حسن وحكت لي كيف احتفلوا به..

فهم مثل ملايين غيرهم «حفظة التقاليد»، فالعيد يعني «العيدية» على الأولاد مهما صغر حجمها وقيمتها.. ثمة ثياب «جديدة» حتى لو قاموا بشرائها من أسواق تبيع الثياب المستعملة، لابد من «خروجة» إلى حديقة ما مثل حديقة الحيوان يقضون يومهم.. يأكلون طعامهم البيتي الذي أحضروه معهم.. لكنهم بالتأكيد سوف يشترون حلويات وأشياء أخرى من الباعة الجائلين..

هكذا أخذوا «بعضهم» أسرة كبيرة الآن من الأقارب والأصهار يزيدون على العشرين شخصاً. وقرروا الاحتفال والفرح بالعيد الذي يعطيهم فرصة نادرة أن يأكلوا طعاماً طيباً لا يأكلونه في بقية شهور العام.. أي يعطيهم إحساساً خاصاً بفرديتهم ويرجع لهم بعضاً من وجودهم الفردي داخل الجماعة يلتقطون أنفاسهم.. ويسترخون - مثل غيرهم - على المفارش التي أحضروها من منازلهم فوق أرض الحديقة.. ينسون لسويعات حياتهم اليومية التي تحولت إلى لهاث مؤلم من المواجهات والتحايلات.

وحينما ينتهي وتنفد نقودهم.. سيخرجون مرة أخرى إلى الدنيا.

ليواجهوها، كما تقول أغنية سيد درويش:

الحلوة دي قامت تعجن في الفجرية
صبح الصباح فتاح يا عليم
والجيب ما فيهش ولا مليم
بس المزاج رايق وسليم!

سيهرع الأب وابنه حسن إلى الشوارع الرئيسية يحرسان السيارات وسيتعاركان بكل تأكيد مع من يريدون أن يبخسونهما أجرهما..

وستخرج أم حسن من بيتها بعد أن بعثت بالصبي الصغير إلى مدرسته والبنت إلى مدرستها وأخذت الطفلة وتركتها عند والدتها، تحمل وعاء صغير الحجم وضعت به «أطايب» ما طهت في بيتها للعيد.. تأتي به إلى شقتي، وتقدم لي طعامها ، بفخر..

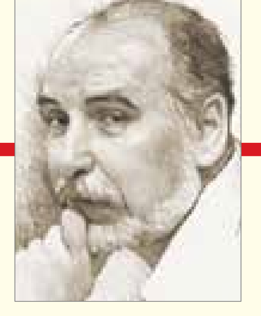
فهي هنا تعلن بوضوح، أنها ، ربة منزل لا يؤثر وضعها المادي في وضعها المعنوي.. تعلن أنها مثلي تماماً «رب أسرة».. فمثلما قدمت أنا، لها «عيدية» فوق المبلغ الذي اتفقنا عليه بمناسبة العيد وقبله بأيام، ها هي تحضر «عيديتها» لي..

ابني لم يذهب إلى العمل اليوم..

تكون أم حسن قد جهزت المائدة لثلاثتنا أيضاً نتيجة إصراري..

تجلس فخورة بطعامها
ومزاجها رايق وسليم (!)





الطاهر بنجلون

أبي.. البطل

تقول الأسطورة إن البطل الحقيقي هو بطل ميت، شهيد، ضحى بنفسه. لكن، لو نظرنا حولنا فقط، هل يمكن أن نجد في تاريخنا أبطالاً من الحياة اليومية؟

أبي كان بطلاً بالنسبة لي، ليس لأنه مشى على سطح القمر أو أنه تعارك مع أسد في كينيا، لكنه كان بطلاً عادياً، رجلاً مثل رجال آخرين، كان شجاعاً وجابه الأقوياء. لم يكن شخصاً مسيّساً. وخرج، مثل الكثيرين من جيله، في مظاهرات للمطالبة بإنهاء الحماية الفرنسية على المغرب. ما أحببته فيه هو كرامته. أتذكره يوم صرح بكل الحقائق لمدير مدرستي الفرنسي الذي كان يريد أن يحولني إلى المدرسة المهنية. وقتها، بداية سنوات الخمسينيات، وحدهم أبناء الطبقة البرجوازية كان لهم الحق في مواصلة دراستهم والحصول على مناصب عمل مهمة. أبناء الحرفيين والعائلات البسيطة كانوا مؤهلين للعمل فقط في السباكة أو الحدادة. والدي لم يكن معترضاً على ممارسة هذه الحرف، لكن، من منطلق كونه تاجراً بسيطاً، فقد تمنى أن يرى أبناءه يدرسون في كبريات المدارس وينجحون أكثر منه.

ما زلت أتذكر كلماته مخاطباً بروتانياً مفتخراً بوجوده الكولونيالي: «ابني، وكل أبنائي سينجحون، أنا أعمل بكد لينجحوا في دراستهم». الرجل البروتاني أعجب به. وأسر لأبي: «لو إن كل الآباء مثلك، فلن تعرف المدرسة يوماً مشكلاً». أبي كان بطلاً. في صغره، اضطر للعمل بشكل شاق في منطقة الريف التي كانت تعيش غلياناً. كان يضحي بحياته، المنطقة نفسها كانت تعيش حقبة الحرب الإسبانية، ووصل إليها جمهوريون للانتفاء في الجزء الإسباني من المغرب، ومقاومة الديكتاتور فرانكو. لما كان يحدثنا عن تلك السنوات، كان يشعر بمرارة وحزن، فقد شهد وقتها موت واحد من أعز أصدقائه في الطريق بين مليلة والناظور. ونجا هو بأعجوبة من طلقات الحرس المدني. أبي كان بطلاً لأنه كان متبصراً في كلام رجال السياسة.

لم يكن معجباً سوى بشرشيل والجنرال ديغول. لما وصل جمال عبد الناصر إلى الحكم في مصر، آمن، في لحظة ما، بفرضية الرجل المعجزة الذي كان سينقذ العالم العربي. ثم، سريعاً جداً، خاب ظنه. غضب كثيراً يوم 29 أغسطس/آب 1966، يوم أعدم ناصر زعيم الإخوان المسلمين سيد قطب، وهو شاعر، كاتب وقائد سياسي أيضاً. لم يكن أبي متعاطفاً مع الحركة الإسلامية، لكنه يؤمن بأن قتل معارض ليس سوى فعل شنيع. من هذا المنظور، أبي كان متقدماً على زمانه. كان مسلماً ملتزماً، وإيمانه منطقي وعقلاني. كان ضد توظيف الدين لغايات سياسية. ذات يوم، بعدما لاحظ أنني أهملت الصلاة، أخذني من يدي على انفراد وقال لي: «هل تعرف أن بينك وبين الله، لا يوجد أحد؟ لك مسؤولية أمام الله وليس أمام العباد، إذا صليت فأنت تصلي لضميرك واذا لم تفعل فهي قضية لا تخص سوى العلاقة بينك وبين الله». هكذا علمني المعنى الحقيقي للمسؤولية الفردية. يكفي هذا لأقول إن أبي بطل حقيقي. فقد حررني. لاحقاً، لما اكتشفت نصوص السيرة النبوية، فهمت أفضل مفهوم المسؤولية.

أبي كان بطلاً لأنه دائماً كان ينتقد سياسة الحسن الثاني. وككل المغاربة، كان يخفض صوته لما ينتقد الملك. كان يخافه لكنه يعبر بصراحة عما يعوق تطور البلد.

الأمية، الرشوة، الفقر كانت مواضيع يتحدث عنها أبي بغضب. كان يدرك أن هنالك مخبرين ينقلون كل صغيرة وكبيرة للشرطة. يوم جاء دركيون للبيت، على السادسة صباحاً، بحثاً عني لأخذي إلى ثكنة عسكرية انضباطية، ذلك اليوم، أمي مثل أبي، نددا عالياً بالنظام القمعي. فقد عوقبت، رفقة 94 طالباً آخرين، من طرف الجنرال أوفقير بسبب تنظيم مسيرات شهر مارس 1965. بقيت في الثكنة 19 شهراً. أمي كانت مريضة. أبي ظل صامتاً. وعاش الواقعة باعتبارها ظلماً مبيناً. بعد إطلاق سراحي، وجدت أن والدي قد أضاع بعضاً من حيويته. لم يعد يتجرأ على انتقاد النظام علناً. كانت له روح فكاهية، وكان يلف حول الأشياء دونما أن يتفوه بها مباشرة. ذات مرة، خاطب صحافياً جاء للحديث مع أولياء أمور الطلبة «المعاقبين»، بذكاء قائلاً: «لما قتل كينيدي، شخصان فقط قتلا». كان أبي بطلاً إلى أقصى حد أو تقريباً كذلك. يوم شهد الموت يقترب منه، انتفض. كان موجوداً في عيادة بعد تعرضه لسقوط. الطبيب أخبرنا: «لن يعيش أكثر من أسبوع». أبي سمعه فأخذ يعد الأيام والساعات. لم يكن يريد مغادرة الحياة. متيقناً بأن أمامه أشياء كثيرة لم ينهها بعد. كانت تلك المرة الأولى التي رأيت فيها على خد أبي دمعة. أغمض عينيه وسلم روحه لملائكة الجنة. حينها انهزمت بطولته أمام الواقع. واقع الحياة والموت المر. أفكر فيه كل يوم. بقدر ما أفكر فيه أدرك أنه حي. ليس كبطل ولكن كرجل، متبصر، شجاع، متواضع، راءٍ، رجل كريم باختصار.



الأبنودي لـ «الدوحة»:

الأسطورة أفيون لسنا في حاجة إليه

حاوره في الإسماعيلية: وحيد الطويلة

حين يبلغ يأس الناس مبلغه، ولا يجدون باباً أو كوة ضوء، يمدون أيديهم في الجراب الأبيض للتاريخ ليسحبوا منه بطلاً، يمسحون ما علق به من أوسمة ودماء، يمسحون به ما علق في أرواحهم من قنوط، يستخرجون صوته من حنجرته ليهتفوا بها، ويضعون مكائد الأعداء تحت قدميه ليعلو أكثر.

ربما يفعلونها في لحظة هبوب الأمل.

التاريخ ماكر لا يرحم، يتربص كثيراً بالأمم، يضن عليها، حتى يظل بطل في اللحظة الأشد احتياجاً وحنيناً.

كل نصر له بطل، وكل ثورة بالطبع.. هنا ما تقوله روزنامة الأيام وما نطقت به دماء الضحايا.

لملم الأبنودي بطلاً للناس من أفواه الشعراء من صدورهم، من بقايا التهاويم وفضة الأحلام، صنع بطلاً للناس على مقاسهم- حملوه على أكتافهم ليبلغ السماء- ثم ليصعدوا على أكتافه عندما يأتي دورهم - يختبئون في ظله، يلوذون به ويحاربون بطيفه كل الأعداء، يصدقونه فيصدقون أنفسهم، ينصرونه لينتصروا- لملم الأبنودي البطل البعيد وتغنى بالبطل القريب، إلى أن يشرق فجر بطل جديد، يثق أنه قادم.

ما أجمل أن تصنع بطلاً من بين شفاه المغنين، لكن الأروع أن تراه على شفاه الناس، على وجوههم وعلى خيوط حناجرهم.

لكنه يحتاج لمن يصنعه من الدم والغبار وفيض الحكايات وورق الشجر وأوتار الموسيقى قبل أن يستقر في الجوانح ليجري بالحب على الشفاه.

عبد الرحمن الأبنودي ربما هو الشاعر الوحيد الذي يخرج الناس له بالآلاف، وربما هو الأكثر تأثيراً في أبناء الطبقة المتوسطة والفقيرة، ومن المؤكد أنه استطاع أن يجسر الهوة بين كلام المثقفين والوعي الفطري للغلابة.

لماذا ظل أبوزيد الهلالي حياً حتى الآن؟

- لأنه تجسيد لبطل مفتقد، بطل بنته الجماهير كما تحب، رجل ذاب في شعبه الذي يبدأ من السعودية لحد تونس وحدود الجزائر ثم اليمن والعراق وقبرص واليونان.

قبرص؟!

- راح لقبرص في السيرة، حقيقة هو غير موجود، هو تأليف الناس،لا يوجد بطل حقيقي اسمه أبوزيد الهلالي، لكن الجماهير جسدت فيه أحلامها في البطل الذي، تتمناه، طوال عمرها وهي تسعى إليه - لهذا السبب عبد الناصر كثير الشبه به لأنه عاش للناس - أبوزيد لا يريد حاجة لنفسه، عبد وابن عبد - لكن عنده أولاً وأخيراً شعبه وحياة شعبه.

ما الذي سحرك في السيرة تحديداً؟ اللحظة التي تحركت فيها نحوها، هل كانت رغبة شخصية في التوثيق، أم البحث عن بطل أم ماذا؟

- وأنا صغير سمعت رجلاً يعبر الأجران - سألنا: أغنيلكم؟، كنت في التعليم في سن 11 - 12 كان يقول: «أنا اللي بنصح الناس لكن عاوز ميتين ناصح» - مغني نحيل اسمه فوزي - عياله وزوجته كلهم لونهم أصفر، واحد سأله تعرف أبوزيد، كانت أول مرة أسمع فيها اسمه.

في مولد سيدي عبد الرحيم القناوي، دخلت عند جابرأبو حسين، كنت وحدي - قعدة تدخين وكنكة قهوة، تدفع تعريفة فقط وتقعد اليوم كله عنده - قعدت على الحصيرة، جابر كان حافظ السيرة على طريقة أهل بحري - كانت باردة، وهنا هو السبب في عدم وجود جمهور عنده، انتقلت لمكان آخر وجدت الحاج الضوي أبو سيد الضوي الذي غنى معي الهلالية فيما بعد «رجل معجباني مكحل عينيه ويشبه عود الرمان» لم يكن يغني عن البطل - كان يغني عزيزة ويونس وعنده جمهور، يغني القصص الحلواني، ثم حدثت النقلة الحقيقية، غاب جابر أبو حسين خمس سنوات ورجع جابر آخر - راح ربّع السيرة - وأصبح يقول بالمربعات - كان هناك أناس متخصصون في التربيع - يشربون الحشيش ويربعون - بذاكرة قيمة جاهلية مثل العرب.

الصعيدي لا يسمع إلا بالمربعات، لأن المربع جملة مفيدة، ما جذبني أنني كلما مررت بشاعر جديد أسمع مساحات مختلفة عما سمعته من غيره من السيرة،

حتى عند نفس الشاعر أحياناً، اكتشفت أن هذه قصة طويلة جداً.

عندما جئت للقاهرة كانت الهلالية قد ماتت، كان الشعراء قد أرسلوا أولادهم للكويت وغيرها من البلاد وعادوا ليعملوا سائقين على عرباتهم التي اقتنوها، ولم يعد أحد يورث السيرة لأولاده،، فقررت أن أنقذ ما يمكن إنقاذه، فعلتها غواية «نحن اسمنا المضروبين بالسيرة». كان هنا بعد ما خرجت من السجن مباشرة. خرجت في إبريل 67 قبل النكسة بشهور.

هل كنت تبحث عن بطل لا يهّزم أو بطل تستند عليه؟

- (صادفت لما البلد انكسرت، وأنا قلت لا علاقة لي بذلك، أنا لا حاربت ولا انهزمت).

في مرة كان عبد الحليم حافظ ذاهباً لليمن يغني للجنود، وهو من قدم لي الكاسيت الذي سجلت به الهلالية، ادعيت وقتها أنني ذاهب لجمع الفلكلور مثل أغنية (أنا كل ما أقول التوبة)، وكمال الطويل أهداني الأشرطة، رحت البحر الأحمر ووجدت هناك العبابدة، العبابدة هناك بدو عرب متخلطون (عرب ممزوجة بدم الزنوجة) قابلت واحداً كان كارثة، سجل معي، كان صياداً في البحر الأحمر - سجلت معه يوماً واحداً فقط، بعدها راح ولم يعد، اصطاد بالديناميت فمات - كنا في الحرب بعد 67، إلى الآن وأنا «منقوط» عليه، أخذت عنه «على مفارق ضحى» في الموت على الأسفلت.

كان يقول:

فوارق ضحى وقدموا الزاد

عبدين وأربع طواشي

فيهم صبية والخد وراد

بعينه نظرها الحباشي.

الحباشي هو الأسود الحبشي أبوزيد الهلالي - لغة لم أسمعها من قبل - لغة نقية على شاطئ بحر وجمهور غير محترف - قتلني عندما رحل.

ونزلت على قنا عندنا في البيت في المولد أيضاً - قابلت الضوي وابنه سيد الضوي في مقهى فقير، سألتهما: بتغنوا هلالية؟

- نعم.

- بس أنت بتاع عزيزة ويونس.

- ابني بيغني هلالية.

أمي دبحت لهم، وبدأت أول تسجيلاتي.

سجلت أنا وسيد الضوي ليالي طويلة متواصلة - نأكل وننام، تقوم نسجل - كنا قبل النكسة - منعوا الديناميت بعد ما مات الواد الحلو.

«ذهبت لأبنود بلدي وهم معي - عسكرنا - البلد كلها جاءت تجري، عبد الحليم حافظ عاوزك، كان هناك تليفون واحد في الجمعية الزراعية، كنت غرقان في الهلالية».

وجدت أحمد سعيد المنيع الشهير في صوت العرب على التليفون، قال لي:

البلد هتحارب وأنت ماذا تفعل عندك؟.

كان بين خروجي من السجن وبين النكسة شهران تقريباً.

قلت له: «البلد اللي تحبس الأبنودي عمرها ما هتحارب. دول متفرغين يحاربونا احنا».

عبد الحليم قال لي: هنحارب.

قاعد عندك ليه، اكتب الأغاني وانت جاي.

كتبت الأغاني في القطار: ابنك يقولك يا بطل هات لي انتصار، وأحلف بسماها وغيرهما، حصلت النكسة، رحت السويس وقعدت هناك طوال حرب الاستنزاف - لكن عندما كنت أعرف أن هناك واحداً في آخر الدنيا يحفظ الهلالية أذهب فوراً. غويت المربع وبدأت طلاسم هذه الملحمة تتكشف أمامي، كنت أجد ناساً ترتجل:

يا عايقة يا أم خلخال يا زايده درج على جيلك

لما الخيل تقابل الخيل هركب كحيلي وأجيلك.

(كله شعر ولو مش مربع).

هربت من البطل المهزوم لبطلك أنت؟

- لا، كانت مهمة وطنية كبيرة - نداء داخلي - هنا شغل دولة يحتاج دولة مثل الاتحاد السوفياتي لتجمعه - وأنا جمعته بجنيهات قليلة - كنت قد أعدت كتابة «حراجي القط» في السويس مرة أخرى

> ليس مهماً أن يتشابه الأبطال .. المهم أن تصدق البطل

بعد أن استولى عليه جهاز أمن الدولة، في حرب الاستنزاف بدأت أفك فك طلاسم ديوان «وجوه ع الشط» وأعيش ما بعد النكسة.

ألا تجد مفارقة في أنك ذهبت لتبحث عن بطولات البسطاء في «وجوه ع الشط»، البطل الفرد، ابن الشارع، وأنت تبحث عن بطل أسطوري في الهلالية؟

- لا. بطولات البسطاء ليست بسيطة، الفلاح المصري متهم طول عمره بأنه رجعي لأنه قن الأرض، مرتبط بالأرض وخائف أن تضيع منه، إبراهيم أبوالعيون بطل «وجوه ع الشط» كان قد زرع في بيته على القناة شجرة تفاح، لو مر طفل واقترب منها بحجر، كان من المكن أن يقطع رقبته، أما عندما أتت الدبابة لتختبئ في موقع خلف بيته قطع الشجرة وأخفى بها الدبابة عن عيون العدو.

حرب الاستنزاف أشرف حرب مصرية، شفتها ثانية بثانية، رأيت حماي وهو مهندس حاصل على نوط الشجاعة، رأيته يدخل الزيتية والصهاريج مشتعلة - ولولاه وغيره لاشتعلت باقي الصهاريج ودمرت السويس.

إذن بطل أسطوري على مرمى حجر أو قنبلة من بطولات الناس البسطاء؟

- حتى لحظتها لم أكن فكرت في البطل الأسطوري، كنت أجمع هذا العمل وقتها لأنه إبداع شعبي عظيم لا يعرفه الناس ومهدد بالانقراض.

لم تكن عندي هذه الأهداف الرائعة - كانت الهلالية مهددة بالضياع - ولو لم أذهب لجابر أبوحسين واشتغلنا على العمل وسجلت معه لماتت الهلالية، وقلنا عليها: يا رحمان يا رحيم، كنت أجمع شيئاً في طريقه للانقراض، ومن يغنون الهلالية الآن يعتمدون على تسجيلاتي أنا وجابر أبو حسين، الانتقال الشفاهي لم يعد موجوداً.

إذن، جابر أبو حسين كان هو المصدر الرئيسي في جمع الهلالية؟

- نعم. لأن سيد الضوي وأباه كانا عضوين في فرقة جابر نفسه وأخذا عنه،



الهلالية ديانة.. والناس تستقي معلوماتها عن التاريخ والمعرفة منها

وهو من علمهما السيرة.

وجدتها فرصة لأجمع الغناء الشعبي بالمرة - كانت عندنا أوهام أن السد العالي عندما يتحقق ويحدث الري الدائم، ستتحول مصر كلها لدولة صناعية أيام عبدالناصر، وعليه فإن كل ذلك سيختفي وينمحي - خفنا أن ينمحي كل هذا التراث - خفنا على أغاني النورج والشادوف من الضياع - هناك ماكينات وأجهزة مختلفة، والصناعة ستغير القديم حتى الأغاني.

ما الفرق بين أبوزيد البطل الذي صنعته أسطورة شعبية وبين الأبطال الصعاليك الذين صنتعهم أساطير أخرى مثل على الزيبق وأدهم الشرقاوي، وهم خرجوا من وسط الناس وواجهوا سلطة مستبدة وغيره؟

- الهلالية هي الوحيدة التي تعيش على قيد الحياة لأنها الوحيدة التي جسدت لهم وقدمت لهم البطل الذي يحلمون به، سيف بن ذي يزن كان يسخِّر الجن، يضغط على زر فيستدعي كل شيء، الناس عرفت أن هذا كلام أونطة. الناس من الممكن أن تذهب لتحارب مثل أبو زيد وتحارب خلفه، أما الزيبق فهو فهلوي وشاطر لكنه لا يقنع الناس، لا يقنع أهل الريف والصعيد أنه بطلهم، حتى أدهم الشرقاوي وإن كان حاضراً للمقاومة ضد الإنجليز وغيره - عندما كان محمد رشدي يغنيه للناس في الصعيد يجتمعون له، لأن فيه مقاومة للظلم والإنجليز ولعمه - لكنه يسمع كعمل فني جميل.

لكن الهلالية ديانة، والناس تستقي معلوماتها عن التاريخ - والمعرفه منها، لذلك الشاعر في الصعيد كان بقيمة الواعظ في الجامع، قد ينفرون من الشاعر في النهار لكنهم في الليل يصلون تحت قدميه، لأنه حامل تراثهم وتاريخهم وتاريخ العرب والأشراف.

أسأل: كيف يتم تخليق البطل؟ في لحظة أم ظرف أم أن هناك معايير- عنترة مثالاً؟

- لا. المعيار الوحيد أنه من الممكن أن يكون بطلي وبطلك وتقبل به. تضحيات أبوزيد الهلالي ملحمة: لا توجد في سيره أخرى، عنترة مشكلته فردية - رجل أسود يريد أن يسلك طريقه كسيد - قضية العبودية ليست قضية يومية، عنترة تضحياته من أجل عبلة، كل التضحيات من أجل نفسه.

ما سر استئثار الصعيد بالسيرة؟

- لأنه قبائل عربية مهاجرة بالأساس وهنا عملهم - الهلالية قبائل خرجت من نجد - التي نقاومها الآن - الوهابيون وغيره- كان فيهم شراسة - هلال وسليم أول من ارتد وحوربوا - قبائل وحشية - احتفظ الشعب منهم بشجاعتهم وبسالتهم في الحروب وكساهم بصفات أشك أنها صفاتهم الحقيقية - فكرته عن نقاء العروبة الأول - فكرته عن الإسلام في أوائله.

القصايد والأغاني والمربعات الخاصة بالهلالية كانت في الأول بعامية أهلها، هل تغيرت السيرة بلهجة الصعيد؟

- لهجة الهلالية أظن أنها من الأشياء الباقية من لهجات العرب القديمة، العربي عندما هاجر من الجزيرة إلينا أتى ومعه لغته وتقاليده وحروبه وميراثه - من المؤكد أن النيل غير فيهم - لكنها ما زالت.

هل طغى ظل البطل الأسطوري إلى الحد الذي جعلنا لا نرى جيداً؟

- الثوار والمثقفون واقعون في خطأ، أنه بمجرد أن يصحوا من النوم سيجدون عبد الناصر، هذا أكبر خطأ. لم نفعل شيئاً في 52، عبد الناصر فعلها وحده - غيَّرها من انقلاب لثورة - لكنه بعدها كتفنا وحبسنا - يروح ويحارب ضد الرجعية والاستعمار وينتصر- يعود ليجدنا مكتفي الأيدي- لم نتعلم الخطوة الثورية، علم الخطى الثورية، لأنه كان يفعل كل شيء وحده، السادات بضغطة زر غيَّر الدنيا، ما أريد قوله إننا لم نكن جنود عبد الناصر وهو أيضاً لم يقبل - كان عسكرياً، وبينه وبين الجماهير مسافة ويخاف منها أيضاً.

نحن الآن أمام سؤال جديد، نحن أمام البطولة الجماعية حيّة متجسدة، هل هذا أفضل؟ هل نحن أمام قيمة إيجابية أم سلبية؟

- البطولة الجماعية في الثورة أفضل لأنه لم يتسلط عليها أحد وادعى أنه فعلها، هذا من جانب، من جانب آخر تشعر أن الشعب المصري بخير من خلال أبنائه، وأن التربية الثورية لم تذهب سدى، لكن هناك عيباً شديداً فيها أنه ليس هناك حزب شعبي ينظم الناس التي انطلقت ضد النظام السابق ويضع كل واحد في مكانه كما فعل الإخوان -، فهم منظمون



الجماهير عمياء والجوع كافر..
وعلى السلطة أن تبتعد عن خبز الناس

(الآن يشيلوا واحد ويضعوا آخر - ليس مهماً أن يكون متخلفاً أو غبياً أو لا يفهم، المهم أن يحرس المطرح، يضعوا وزيراً للإعلام لا علاقة له بالإعلام، لكنه يصبح وزيراً لأنه إخواني)، لمجرد أنني إخواني أصبح رئيساً لنقابة الصحافيين، طالما أنا إخواني أصبح وزيراً. المصيبة الحقيقية عندنا هو ما حدث للشباب، أتوا بوزير للشباب من عندهم، تسلطوا وبسطوا تسلطهم على مراكز الشباب تحديداً وعلى مستوى الجمهورية كلها، هذا هو الشيء المخيف وهذا هو أخطر شيء. وتتم حالياً عملية أخونة المكان كله.

هل حلت البطولة الجماعية محل البطل الفرد؟

- لا بد في النهاية من قيادة - البطولة الجماعية مقتل أيضاً كما قلت، ماذا يحدث لو رجع من نزلوا الميدان لبيوتهم، هل هناك التزام؟ لا يوجد التزام، ليس ثمة ما يربطني بك على الورق، نحن أصدقاء - (بينما نحن في الحقيقة كل التزاماتنا بالأساس هي التزامات فكرية)- لا يجب أن نتمم على بعض في الميدان نهاية كل يوم - لا يوجد ثواب ولا عقاب- يوجد احتفاء أو تجاهل لكنهما لا يؤديان لغاية، لا توجد نقاط محددة ولا خط سياسياً ولا اتصال ولا إطار جماهيرياً- العملية سداح مداح - مشهد الميدان في آخر الليل: خيام تعيسة نائمة في المجهول، بعيدة عن الموضوع، خذ عندك ذكرى التنحي ليست لها علاقة بالواقع العملي الحقيقي، مهما فعلت لن يخرج الناس من البيوت لأجلها - تخيل لو أن أحداً قال اليوم سننزل ضد الجوع أو أي شيء يمس حياة الناس، ستجد أن الناس أرسلت أبناءها فوراً- مرسي لن يسقط بشعار يسقط مرسي، لن يسقط بالإنشاء.

ألهذه الدرجة أنت خائف من الجوع وتداعياته؟

- أنا أوقن أنه إذا قام الجوعى - أصحاب الجوع - فستكون ثورة عمياء ستحرقنا أنا وأنت، وتحرق من ظلمهم ومن لم يظلمهم - الجماهير عمياء والجوع كافر، وعلى السلطة أن تبتعد عن خبز الناس.

حتى فيما سبق الناس لم تخرج إلا من أجل الخبز.

(الناس كانت دايخة على ريحة بطل) هل ما زلنا ننتظر بطلاً؟

- الناس تنتظر بطلها طبعاً، حتى ولو لم يكن فرداً، حتى لو كانت بطولة جماعية- انظر للبرازيل وماليزيا وغيرهما، أتحدث عن جمع الناس، وجودهم وقيدهم في دفاتر غير دفاتر التموين وكشوف البركة - أتحدث عن الالتزام، وبدونه لا فائدة.

ما نراه هو: رقصة الزار القديمة الفرعونية على الخصيبة السنسية لما يجتاحها الألم/ لما تغمرها الإهانة والقدم/ رقصة الزار العظيمة الحميمة لحد فكرناها ثورة/فرق بين رقصة وثورة/ لا جاية فوق حصان، ولا في لحظة زمان هتهب نبته في الغيطان/ ولا رجل في رقصة حافية في مهرجان/ هي هادية تيجي هادية وصوتها دامي/ تعدل الكداب وتقبض على الحرامي/ تعرف الناس مش كتل، تعرف الناس بالوجوه والأسامي.

هل هناك زعيم الآن يقدر على إلزام الناس بالالتزام، من أين سيخرج هذا البطل؟

- شوف، المعركة الآن بيننا وبين الإخوان، بيننا وبين الغد هناك بحر قادم من الدماء، هم يريدون مصر لهم ونحن نريدها لنا، نحن لن نفرط وهم أيضاً، ولا سبيل إلى الحل إلا بالدم، في هذا الحوار العنيف سوف تولد قيادة رشيدة من الممكن أن يستمع الناس لها - في النهاية سيولد قائد. صدقني: المعركة لم تبدأ بعد - الثورة حتى الآن بروفة، إرهاصات - العرض لم يبدأ - الثورة الحقيقية لم تبدأ بعد، نحن على أطرافها - صحيح قلنا نحن نستطيع أن نعمل، لكن لا توجد نتائج حقيقية على الأرض، لأن الثورة خطفت من قبل الإخوان. هم يحاولون أن يسابقوا الزمن، لكن لأنهم رجعيون لن يقدروا على الشعب المصري الفرعوني؟

هل هناك مبالغة في تصوير الإخوان كأعداء للوطن؟

- هم أبناء فكرتهم عن الوطن، الوطن عندهم ليس مصر، مصر بقعة في دولة الخلافة الإسلامية الكبرى، لا يستعملون كلمة وطن ولا يحبونها، لا يرونه من أساسه، لا بأس عندهم أن يحكمنا واحد أفغاني.

ما الفرق بين مشروعهم للأمة الإسلامية ومشروع عبد الناصر؟

- عبد الناصر حركة تحررية - أما هم فأول ما فعلوه وضعوا يدهم في يد العدو- «ظبّطوا» المسائل مع إسرائيل وأميركا، الصورة مفزعة - مشروع قناة السويس خط أحمر - أليست سيناء مخططاً! هناك مخطط كبير للاستيلاء على سيناء وسيحدث، وهذا مقتل الإخوان.

لماذا لم يبرز بطل من رجال الدين؟

- لا، هناك القاضي بودير، قاضي العرب، له دور كبير، هو من يجيب عن السؤال: نخوض الحرب أو لا نخوض، الشورى كانت مقسومة على ثلاثة: القاضي والجازية وأبوزيد الهلالي - وفوقهم حسن الهلالي وهو من يحسم الاختيارات في النهاية - والقاضي بودير كان يمثل البطولة والدهاء والدين.

والذين يموتون كل يوم.

- الشباب الذين يقتلون الآن هم خيرة الأبطال.



عبد السلام بنعبد العالي

الأبطال الجدد

«لم يعد البطل نموذجاً. لقد غدا معضلة، معضلة بالنسبة لنفسه، وبالنسبة للآخرين».

ج- ب فرنان و ب.فيدال ناكي

ليس أبطالنا اليوم هم أولئك الذين طالما جسدوا أحلامنا الجماعية، وكرّسوا الولاء للوطن وغنوه وجدّدوه، فمثلوا استمرارية الجماعة عبر ذاكرة مشتركة، شأن عمر المختار، والأمير عبد القادر، وجميلة بوحريد، وعبد الكريم الخطابي.. لطالما دفعتنا هموم الحاضر لأن نستعيد أمجاد هؤلاء ضماناً للمستقبل. لكننا الآن نكتفي بأن نجعل منهم أبطال سينما، على غرار سوبرمان وباتمان وسبيدرمان..وفق أسطورة متجددة مستنسخة عن الأساطير القديمة. في وقت سابق، عندما تقلص دور البطل في الحياة الجماعية، صار شخصية من شخوص الأعمال الأدبية، المسرحية والروائية، وها هو اليوم يغدو من شخوص فيديوهات الألعاب، ومسلسلات التليفزيون، وأفلام السينما.

أبطالنا اليوم وجوه جديدة سريعة الزوال، مهمتها أن تخلق الإجماع حولها لفترة من الزمن لا تتعدى بضع سنوات. وهي وجوه نستقيها أساساً من ميدان الرياضة، وكرة القدم على الخصوص، ومن مجال الغناء والسينما، لكن أيضاً من بين الحاصلين على الجوائز في مختلف الميادين.

لم يعد البطل ذلك النموذج الذي يتميز بنبله وشجاعته وقوته، والذي يرى فيه كل منا أحلامه ويستقي منه نماذجه، لم يعد اسمه مقترناً بالذاكرة المشتركة، وإنما صار يعرف بإنجازاته وتحقيقه للأرقام القياسية، ونجاحه في الكاستنغات والأوسكارات، وحصوله على الميداليات والجوائز. لقد حلت «بطولة الإنجازات» محل البطولات الأخرى التي كانت قائمة على التضحية والشجاعة و«فضائل الحروب»، وتركت هاته لعالم افتراضي يشخّصه أبطال الصورة بمختلف تجلياتها، ابتداء من «الصور المتحركة»، حتى صور الشاشات الصغرى والكبرى.

لكن، هل يغيب بالفعل الهاجس الجماعي في هذا التحوّل الذي غيّر من حياة البطل وقيمه ومكانته؟ أليست هناك بقايا من وظائف البطل التقليدي، بل ومن بنية صنع الأبطال ذاتها؟ على أية حال، فحتى إن كنا أمام البنية ذاتها، فلا بد وأن تتأثر بالمدّ الفرداني الذي يطبع حياتنا المعاصرة. فعندما يحل لاعب كرة القدم محل الجندي أو الشهيد، فإنه لا يستبعد هاجس «الانتماء إلى الوطن». كل ما هناك نوع من التكييف للشعور بهذا الانتماء، وليس إقصاءه والقضاء عليه. يتعلق الأمر، على حد قول أحد الأنثربولوجيين، «بأفول الطابع المؤسسي، وانبثاق منظومة وجدانية من الارتباط والولاء، واتخاذ اختيارات القيم والأبطال الذين يجسدونها طابعاً فردانياً، إلا أن هذه التحولات تحافظ على آليات صنع الأبطال القديمة ذاتها». فعندما يرفع الرياضي اليوم من أعلى المنصة علم الوطن، فإنه يبرهن على أن ما يهمّه، وراء الإنجازات التي يحققها، هو، وكما يردد دائماً، «رفع راية الوطن». فالإحالة إلى الوطن ما زالت قائمة، والحرص على «خلق الإجماع» مازال هاجس البطل الجديد.

بل إن ظروف الصراع ذاتها التي كانت تطبع ميلاد الأبطال ظلت مترسخة. كل الأبطال يظهرون في سياق من التعارض والمواجهة: ففيما مضى كان البطل يقوم ضد الخصم الذي يهدد الجماعة في هويتها ووحدتها، بل وجودها، واليوم مازال البطل رمزاً للجماعة في ذات السياق من المواجهة والمنافسة، كل ما في الأمر أن «الحروب» التي يخوضها أبطالنا الجدد ليست هي التي يدخل غمارها الجندي، وإنما هي «حروب» ومنافسات من طينة أخرى، إنها سباقات حول الرمزيات تستهدف انتصارات على الذات وعلى الآخرين، وتروم تحقيق الأمجاد الثقافية، والظفر بالجوائز العلمية، واكتساح «الأسواق» العالمية، والتسابق نحو تحقيق الإنجازات العلمية والتكنولوجية، والسبق إلى غزو الفضاء وتحطيم الأرقام.

وعلى رغم ذلك، فإن عوامل مستجدة أخذت تطبع «صناعة الأبطال» في عالمنا المعاصر. هناك عنصر جديد يكمن اليوم وراء هذه الصناعة لم يكن له أيّ دور فيما مضى، هو عنصر الصورة والإعلام. وراء هذه الوجوه الجديدة للبطل، المنظومة الإعلامية بكل أشكالها، هي المنتج الأساس لهذا النوع من الأبطال، وهي تنحو في ذلك منحيين: الاحتفاظ بالأشكال التقليدية للبطولة بما تنطوي عليه من قيم، وما تختزنه من قوة وعنف، وإيداعها عالماً افتراضياً يوكل لمختلف منتوجات الصورة ابتداء من «الصور المتحركة»، وألعاب الفيديو إلى الشاشات الصغرى والكبرى، ثم العمل على إنتاج بطولات سهلة الاستهلاك، سريعة الزوال، تغذي اليوميّ، وتخضع لقانون الموضة، فترعى الانتماء إلى الجماعة لحظة بلحظة من غير هاجس تخليد الأسماء، وربط الحاضر العابر بالماضي المتجذر العريق.

ينبغـي بدايـة أن ننحي جانباً الـرؤى التي تحقر من الـذات العربية مدعية أن مخيلتها عاجـزة عن فنون السرد التي تموضعت في بنيتها سـيرة الأبطـال على تنوعهم، وهو ما يؤكـد، عكس ما يزعم بعض المستشرقين الأوائل أن العقل العربي ليس عقلاً تجزيئياً، لا يعرف الملحمية بخيالها المجنح وتاريخيتها الواقعية

تجليات البطل الشعبي بين التاريخ وجماليات السرد

مسعود شومان



نستطيع أن نسد شواغر التاريخ من خلال قراءة سير البطولة الشعبية في عدد من التجليات عميقة الدلالة، وأن نقرأ بإنصاف ثقافة شعوبنا العربية المهمشة حين حملتها للبطل ليرسخها، مؤمنـاً بمجمل عـاداتـها وتقاليدها ومعتقداتها، راسـماً جغرافيا للذات العربية في السير الشعبية، وكلها تشير إلى بطل له ملامحه وبنيته ووظيفته.

ويمكن أن نرصد تجلي البطولة ومن يقوم بها في عـدد من السير، بعضها انتسب تسمية للبطل نفسه، وبعضها حمل اسم الجماعة صانعة البطل بعد أن أهلته لينوب عنها في الدفاع عن مقدراتها وثقافتها، مـن هـذه السير: عنترة بن شداد - حمزة العرب أو حمزة البهلوان - الأميرة ذات الهمة - الظاهر بيبرس - السيرة الهلالية أو سيرة أبي زيد الهلالي، التي لازالت تواتر رواياتها حتى الآن لتمثل الجانب المأثور من تراثنا السيري وأبطالها الذين لا يمثلون مجرد شخصيات في أسفار شفاهية، لكنهم الوعاء الـذي انصهرت فيه فكر أمتهم وثقافتها، لذا فالبطل يعد تمثيلاً للجغرافيا التي يتعرفها أو يملكها أو يخبرها قبل وبعد فتح الأرض، وتمثيلاً للتاريخ الشفاهي الذي ينسرب بين ظلال الكلمات ليكون معيناً للمؤرخين في رأب الفجوات التاريخية عبر إعادة البناء، وتمثيلاً للمعرفة والخبرات والتصورات التي تدلنا بقوة على ملامح أمة بكاملها في مستوييها التاريخي والجمالي.

كل هـذا يتحرك به البطل متماهياً مع جماعته الشعبية أو وطنه أو أمته، والبطل الشعبي يمر بمراحل تكوينية هي التي تجعل منه دون غيره بطلاً، وهو فيها لا يكون بطلاً نمطياً على طول الخط في بنية السيرة، لكنه قد يمر بحلقات أو مراحل زمنية أو بنى وظيفية يتشكل فيها وتنمو خبراته ومعارفه، فالبطل الشعبي ليس بطلاً أسطورياً، بل نراه يمشي على الأرض، ويمارس الحياة الإنسانية بين جماعته، ويؤثر في الأحـداث، وينهزم ليعاود النصر، وقد يكون ضحية ليتحول إلى صيغة الفاعلية والبطولة من جديد.

في هـذه المـراوحـات ومنها ينبني وعي البطل الشعبي، وذلك خلال دورة

حياة كاملة تبدأ بالميلاد الغرائبي الذي قد تتبدى فيه إمارات المعجزة، وإشارات البطولة، ثم مرحلة التعيين شكلاً وقيمة في الوجود، مروراً بالتنشئة الاجتماعية التي تحاط بمشكلة أو عوائق تسهم في اغترابه، فيما يسمى بالمرحلة الاغترابية، وهي التي يعيش فيها على هامش الوجود ليبدأ ومعه أقرانه والسياقات الاجتماعية في إمداده بسبل التعلم ووسائل المعرفة التي تسهم في تحقيق ذاته الفردية، وهي العماد الذي يبتلع ذات الجماعة فيصير البطل والجماعة ذاتاً كلية واحدة، تختزن ضميرها الجمعي، الأمر الذي يصب في خانة الاعتراف الاجتماعي بالبطل حين تتحقق ذاته/ذات الجماعة في مكان وزمان متعينين يشار إليهما بالبنان، بل يشار للبطل بوصفه صار علامة اجتماعية دالة لا شك في إمكاناتها وقدراتها على الفعل.

ومن الاعتراف الاجتماعي ينمو البطل وتتسع إماراته وإشاراته وخبراته فينتقل إلى الاعتراف القومي، محققاً ذات جماعته ليصير صورتها العامة في مواجهة الآخر، أياً كان شكله، ووصفه، ولا يخفى هنا على الرائي والمشارك في الأحداث أو السامع للحكاية وتسلسلها وتوالد فروعها السردية أن البطل قد تثبت في الأرض وبين جماعته وفي قلب أمته، يدعمه في ذلك مرحلة أخرى تبدأ في الصغر وتنمو بوعيه، هي المرحلة الدينية التي يحقق من خلالها بطولة يكون مقودها الدين، وتتسع الصورة حكياً وواقعاً ليختلطا حين نلمح البطل وهو يمر بمرحلة الاعتراف الكوني أو الإنساني، ليحقق بطولة تكون شاهدة على وجوده كأيقونة وجودية وعلامة في تاريخ الإنسانية، وتكون نهايته من صنع القدر، أما الجماعة فتمارس الحكي عبر صيغ السرد الشفاهي أو الشعر أو عبر انسجامهما معاً.

ويسلح الرواة- معظمهم بأخلاق أبطالهم، بل إن بعضهم يسمي أبناءه بأسماء الأبطال، وينبغي هنا أن نشير إلى أن حكايات البطولة تتشابه في بعض حلقاتها، وإن اتسعت في السير الشعبية عنها في الحكايات والمواويل القصصية التي تحكي عن بطولات ليست في طول السير الشعبية زمنياً وليست في عمقها دلالياً، ونستطيع في هذا السياق أن نشير إلى موال: أدهم الشرقاوي - متولي بطل جرجا - ياسين وبهية - حسن ونعيمة - البطل ماري جرجس - شيخ العرب/السيد أحمد البدوي- ابن عروس التي صورت المربعات الشعرية وبعض حكايات الجماعة الشعبية بطولته، ولا تخلي السير والحكايات مساحتها كلها للبطل وحده، لكنها ترصد بجانبه المرأة كبطلة في حياته أو سبب من أسباب تحوله أو انتزاعه للبطولة سواء كانت أماً أو حبيبة.

كما ينبغي أن نشير هنا إلى شخصيات البطولة المساعدة والتي لا تأخذ البطولة صورتها المضيئة بدونهم أو دون تحركاتهم وأفعالهم، فشخصيات البطولة المساعدة ترتبط بالبطل ارتباطاً يكاد يكون عضوياً، فالبطل المساعد يتسق عقلاً وجسداً وحركة مع البطل الرئيس في عدد من سيرنا الشعبية، ويقدم ملمحاً بطولياً يضيف إلى فاعلية البطل أو إلى الأحداث تطوراً جديداً لا يمكن أن يأتي دون هذه الشخصية، ومعظم شخصيات البطولة المساعدة تتسم بالدهاء والحيلة والقدرة على فك الأسحار والطلاسم ومعرفة ضروب الغيب، وهي أمور قد لا تتوفر في البطل فيكون على شخصيات البطولة المساعدة أن تقوم بها، وهو ما نراه في شخصيات الحكيمة عاقلة وبرنوخ الساحر في سيرة سيف بن ذي يزن وشخصية شيبوب في عنترة، وتقوم شخصيات البطولة المساعدة بدورها غير منتظرة لمقابل نظير مساعداتها، بل تبدو كما لو كانت تؤدي دوراً بطولياً هي صاحبة القرار فيه.

وإذا تأملنا هذا النوع من الأبطال سنجدهم وقد تحولوا من الاختلاف أو العداوة إلى مصاحبة البطل والتحرك في كنفه للوصول إلى هدف الجماعة وتحقيق حلمها الذي يتجلى في الواقع في عدة صور يمكن أن نرصدها في الثقافة والعمران والفنون وأدوات الحرب وطرق الزي ولغة الحب، فحين تستمع وتشاهد أحداث السيرة الهلالية التي مازالت تروى حتى الآن فإنك ستلمح العفرة التي تشب قادمة من الصحراء، وإذا استمعت معي إلى مربعات الهلالية سترى «البطل الهلالي» وهو يشن حربه، وإذا أرقتك أصوات السيوف وهي تسحب من الأغماد فثق أن أصوات الربابات المصاحبة للراوي قد احتدت لتهيئ الحضور لمشاهدة إحدى المعارك بين دياب بن غانم وبني هلال، وإذا رأيت حكمة في صورة امرأة لها ثلث الشورى تأكد أن الراوي يستدعي الجازية لتقف أمامنا شاخصة بجمالها وحكمتها، وإذا عاينت البلاد والعباد في الحكي فاعلم أن السيرة ترسم أبطالها لتزوج التاريخ بالخيال، فالبطل ليس صورة مفارقة للواقع، ولكنه ليس واقعاً محضاً، وليس خيالاً مجنحاً في اللانهائي فيصير بطلاً أسطورياً لا ملحمياً، وليس تاريخاً يمكن رصده بدقة المؤرخ الحق، لكنه يكمل شواغر التاريخ، وليس جهما تحركه قوته فحسب، لكن وعيه الإنساني الذي ربته جماعته عليه هو الذي يحركه باتجاه قضية عامة لا تخص ذاته الفردية، إنما تخص ذات الجماعة وكينونتها وطموحه للرقي بأفرادها، فهل نستطيع استعادة أبطالنا عبر استلهام قيمهم، عاداتهم، تقاليدهم دون استنساخ، ولكن عبر منظومة من القيم تعلي من شأن البطل الذي يدرك ما تعانيه أمته ليقود أفرادها، صانعاً ملحمة جديدة تضاف إلى ملاحم البطولات الشعبية العربية التي مازالت قبساً قيمياً وجمالياً لا غنى عنه في قراءة تاريخنا وواقعنا هنا والآن .

للمزيد يمكن قراءة: فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية العربية، المكتبة الثقافية العربية، القاهرة، 1964 - د. محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سيسيو- سردية)، المجلد الأول، ذات السلاسل للنشر والتوزيع، الكويت، 1995 - محمد جبريل، البطل في الوجدان الشعبي، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية ع (53)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000 - د. مصطفى جاد، الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية ع (114)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2007.



أحمد مصطفى - مصر

تحولات «البطل» في الرواية العربية

د. فيصل دراج

البطل في الرواية، ظاهرياً، شخصية - مركز، تدور حولها شخصيات ثانوية، تضيئها وتستضاء بها، وتنتج معاً فعلاً روائياً، يعيد تعريف الشخصيات جميعاً. يبدو البطل، في هذه الحدود، شخصية - مرتبة، يقرر عن ذاته وغيره، كما لو كان أباً يستأثر بالكلام ويمنعه عن غيره. بيد أن هذا التعريف، الذي يخلط بين الرواية والحكاية، يتغافل عن أمرين أولهما: الفعل الكتابي الذي يستدعي النثر الروائي، الذي تأخذ منه الرواية خصوصيتها ويعيّن اللغة الروائية، تالياً، مدخلاً واسعاً إلى الفضاء الروائي.

وإذا كان للغة قسطها من البطولة الروائية، إذ اللغة أداة توصيل وموقع لإنتاج المعنى وما يتجاوزه، فإن حيزاً من تلك البطولة، وهنا الأمر الثاني، ينهب إلى «منظور العالم»، الذي يحايث اللغة ويستولد بطلاً، واسع المرتبة أو لا مرتبة له، ذلك أن معنى البطل لا ينفصل عن منظور العالم ولا يكون إلا به.

يضيء «المنظور» دلالة البطل في طبقاته المختلفة، منفتحاً على أسئلة لاحقة، لأن «المنظور» لا وجود له بصيغة الفرد، فهو موزّع على «خيارات فكرية متنوعة»، إن صح القول، وعلى حقب اجتماعية متعارضة، تسقط «بطلاً» وتعلي من مقام بطل آخر، فملامح البطل من ملامح زمانه، ولا يوجد «مستقراً» إلا إذا كان بطلاً فارغاً.

ولعل التحولات الاجتماعية، التي تستدعي أبطالاً وتطرد آخرين، هي التي تسمح، وفي حدود الرواية العربية، بفكرة عنوانها: تحقيب أشكال البطل في الرواية العربية، ارتبط بها: الشكل التنويري للبطل، الذي أخذ به هيكل في روايته «زينب» وطه حسين في «دعاء الكروان»، والذي أجاره محفوظ، بشكل مضمر، في روايته التاريخية الأخيرة: «العائش في الحقيقة»، حيث الدعوة إلى العدالة ضرورة، وحيث العدالة الضرورية طريدة، إلى أجل. وإلى جانب هذا الشكل، الذي ينتمي إلى «الواقعية»، جاء القريبون من الماركسية بما دعي ذات مرة: البطل الإيجابي، الذي ينتصر قبل ذهابه إلى أعدائه الطبقيين، ملبياً «تقدم التاريخ». جسّد البطل الأخير السوري حنا مينة، والجزائري الطاهر وطّار، واقترب منه، مرتبكاً، العراقي الراحل غائب طعمة فرمان. وجاء القوميون، الذين يحسنون الخطابة قبل غيرها، ببطل طريف نسبوه إلى «جيل القدر»، بلغة السوري مطاع صفدي. وكان لليبراليين بين هذا وذاك بطل آخر، وجد لنفسه مكاناً مريحاً ومحترماً في أعمال الفلسطيني جبرا إبراهيم واللبناني توفيق يوسف عوّاد.

1- البطل الروائي في وجوهه المتعددة:

انطوى البطل في الرواية العربية، منذ بداياتها الأولى، على دلالة مزدوجة: فهو تجسيد لفرد تنتظم حوله العلاقات الروائية، وإعلان عن سياق تاريخي، يسوّغ وجود البطل ويضيء دلالته. بل إن في السياق التاريخي العربي، الممتد من أواخر القرن التاسع إلى مطلع

الألفية الثالثة، ما يؤكده بطلاً مسيطراً، يستدعي «الفرد» بهدوء أو يطرده بعنف غير مسبوق. وما الحديث عن السياق، في شرطه العربي، إلا إشارة إلى قضايا ثلاث على الأقل: مبدأ «الجماعة»، الذي يرى في «الفردية» خروجاً على إرادة مقدسة لا تقبل بالمفرد وإرادته، والاستبداد السلطوي الذي عيّن، ويعين ذاته، «جماعة» أخرى، لا يجوز الخروج على أعرافها، وهناك الأثر الخارجي الذي ينوس بين الصهيونية والإمبريالية المتجددة.

ولعل هذا الثالوث المقدس، الذي يقمع المتخيل الروائي بأقساط مختلفة، هو الذي جعل الرواية العربية، منذ بداياتها، تواجه الواقع المسيطر بـ«الاسم العلم»، كما لو كان الاسم في ذاته تصريحاً بولادة كتابة يأتي بها «الفرد» وتستعصي على «الجماعة»، بل إن في «استراتيجية التسمية» تصريحاً بـ«خالق إنساني» من نوع خاص، يأتي بمخلوقات متنوعة ويسوق أقدارها. تجلّى ذلك في عمل محمد المويلحي «حديث عيسى بن هشام» الذي ولد مطلع القرن العشرين، وجاء بعده حافظ إبراهيم بكتابه: «ليالي سطيح» موقظاً اسماً قديماً يفد إلى زمن الاستعمار الإنجليزي، ولحق به اللبناني أمين الريحاني في «كتاب خالد» طامحاً إلى «نبوة جديدة»، وأتى عبد القادر المازني بـ«إبراهيم الكاتب»، وكان هناك العقاد بعمله الوحيد: «سارة»... ومع أن في الاسم إعلاناً عن عنوان رواية، فقد كان فيه ما يحيل على فرد ينفصل عن الآخرين، ويؤكده انفصاله بطلاً ثنائي البعد: بطلاً تدور حوله الأسماء الأخرى، وبطلاً يمشي وراء ذاته ولا يقتفي آثار «الجماعة»، التي تزهد بالإرادات المفردة.

ردّ الروائي الوليد على السياق الراكد ببطل وليد، يحتج على «الفارس القديم» ويرتبط به مستقبل «واجب الحضور». بدا الاسم العلَم، في النص الروائي، بطلاً لكتابة جديدة، ووجهاً لزمن اجتماعي قادم، لا سبيل إلى ردّه. صاغ الاسم، في دلالته، مبتدأ فكرياً - جمالياً عنوانه: الصبي الواعد، الذي ينتمي إلى ذاته وإلى زمن مرغوب وإلى كاتب حديث هو: الروائي. اتكأت الرواية العربية، زمناً طويلاً، على مجاز الصبي الواعد، الذي يحمل في براءته براءة أقرب إلى البشارة، بدءاً بصبي نجيب استهل به هيكل «زينب» وصولاً إلى صبي لاحق وزعه غسان كنفاني، على روايته: «ما تبقى لكم».

ولما كان في «تعاليم الجماعة» ما يكتفي بتجريد يتلوه تجريد، كان على الروائي الوليد، الذي يستولد الفرد من «دوره التحريضي» الضروري، أن يأتي بفرد واضح المعالم، محدد الاسم والوجه والسلوك، تعبيراً عن «ديموقراطية وليدة»، تحتضن «البطل الروائي»، وتنشر شكلاً جديداً من البطولة. ليست ملامح «البطل الروائي» المحددة زخرفاً جمالياً، بقدر ما هي ترجمة لمنظور ديموقراطي، يعترف بإنسان لا يمكن اختصاره إلى نعوت مجردة: الأخ، الأخت، الأبناء،.. ولهذا اجتهد توفيق الحكيم في تفاصيل الأنثى الجميلة في «عودة الروح»، ونفذ المازني إلى عالم الإنسان الداخلي، في «إبراهيم الكاتب»، وصاغ توفيق يوسف عواد صبياً أقرب إلى الأغنية في عمله «الرغيف» - 1939. حاكاه، بعد أكثر من عقد من الزمان، عبد الرحمن الشرقاوي، في «الأرض»، التي ستضيف إلى «الصبي الواعد» مقولة جديدة هي: «البطل الإيجابي».

نقض نجيب محفوظ، روائياً، «دولة الاستقلال الوطني»، قبل أن ينقضها علماء الاجتماع والسياسة العرب

يفصل ما سبق، ولو بقدر، بين البطل الروائي والبطل في الرواية، إذ في الأول ما يقترح إنساناً عادياً موقعاً للبطولة، وإذ في الثاني مقولة جمالية، تعيد ترتيب النثر والشعر وأصداء التاريخ ودوائر الحوار. والبطل الروائي، في الحالين، مغترب، متمرد، يلتحق برفضه، ويسير مع فردية حرّة يسخر وجهها الصريح من الأقنعة المتوالدة. غير أن محفوظ، الذي كره الاستبداد وما هو أقل منه، نقل البطولة لاحقاً، من الفرد المغترب إلى المبدع الروائي ذاته، معيناً الشكل الروائي أداة رفض ومقاومة في «أولاد حارتنا»، حيث المعيش اليومي يجهر بحقيقة «الكتب»، لا يحيل على الكتب ولا تحيل الكتب عليه، فالمعيش والكتب متطابقان، ولا ضرورة لتبشير جديد. قاده التكرار الساخر إلى شكل ملحمي في «الحرافيش»، حيث اختصر الزمن الإنساني الطويل، في «لحظة مستبدة ذاتية التوالد»، في انتظار مدينة فاضلة تتلامح في أثير غائم الحدود. أسس القمع السلطوي، كما مواجهته كتابة، لأشكال جديدة من الكتابة الروائية، وأصبح الشكل الروائي بطلاً للكتابة الروائية.

نقض نجيب محفوظ، روائياً، «دولة الاستقلال الوطني»، قبل أن ينقضها علماء الاجتماع والسياسة العرب، واضعاً الحدود بين «ما قبل» و«ما بعد»، إذ في الدولة الموعودة ما يكسر الفرد ويعبث بالروح. ومع أن نصه «اللص والكلاب»، في كثافته المدهشة، كان بداية من بداياته المتجددة، فقد كان مستهلاً لمقولة: البطل المغترب، المعبّر عن الاغتراب السياسي، الذي لف العالم العربي من «الماء إلى الماء»، مروراً بأرض الكنانة. ولم تكن نصوص جمال الغيطاني وبهاء طاهر وصنع الله إبراهيم، رغم الفروق التي تفصل بينهم، إلا امتداداً نوعياً لنص محفوظ، الذي سمح، منذ منتصف الستينيات، بالحديث عن: ظاهرة الرواية المصرية، التي حاورت السياسة بالتاريخ، وحاورت السياسة والتاريخ بمعيش يومي لا تفارقه الهزائم. التحق بهذه الرواية، التي دارت حول البطل المغترب، مبدعان لأعمالهما مناخ خاص: محمد البساطي، الذي كتب عن بطولة التفاصيل واللامع الذي بنى من فتات الأشياء عالماً مر المذاق، ومحمود الورداني، الذي تابع النظر المحفوظي حتى روايته الأخيرة: «بيت النار».

تَكشَّف البطل الروائي، في المسافة الفاصلة بين هيكل والغيطاني، في أشكال روائية متوالدة يساجل بعضها بعضاً، إذ في «الزيني بركات»، الراجعة إلى تاريخ قديم، ما يستأنس بـ «أولاد

حارتنا»، وإذ في «الموت في المنفى» لبهاء طاهر إشارات من رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ. بدا البطل، في هذه الحدود، تجسيداً لليومي المعيش وتعليقاً عليه، بقدر ما بدا الشكل «مضموناً» واحتجاجاً على مرحلة قاهرة. ساءل عبد الرحمن منيف خراب السلطة في نصه الطلق والطليق «النهايات»، وقرأت هدى بركات آثام الحرب الأهلية في لبنان برواية «أهل الهوى»، وهو أجمل نص سجّلته روائية عربية، ونفذ المغربي سالم حميش إلى قرار السلطة القاتلة، في عمله «مجنون الحكم»، الذي بينه وبين «الزيني بركات» وشائج قربى،... أسلم «الصبي الواعد» بطولته إلى مستبد، لا زمن له، أجهز على روح السجين في «خماسين» غالب هلسا، وبدّد كيانه في «يالو» لإلياس خوري، الذي أنتج مع غيره متواليات روائية عن بؤس الحرب الأهلية. في مواجهة الممارسات السلطوية، كما ملاحقة الواقع وتبدّلاته، خلق الروائيون العرب أشكالاً روائية أكثر مرونة واتساعاً، تصدم القارئ، وتساجل الماضي، وتأتي بجماليات لغوية متجددة.

وإذا كان روائيو «ما بعد محفوظ» قد ساجلوا رواياته من موقع حميم، فقد شاء المصري إدوار الخراط أن يساجل محفوظ، كم المحفوظيين، من موقع آخر لا يفتقر إلى «الضيق»، اعتماداً على «حساسية جديدة» تلقي بـ «الإيديولوجيا» إلى قارعة الطريق. أنتج الخراط بطلاً مكتفياً بـ «جمالياته وكلامه الداخلي»، تجلى في عمله «راما والتنين»، واقترب من منظوره، بمقادير مختلفة، المغربي محمد برادة، والمصرية مي تلمساني، وروائيون «شباب» احتفوا بالجسد و«بكلام الأنا». بدا ما حاوله الخراط فترة قلقة تفصل بين مرحلتين، لا تصعد إلى مقام المرحلة المحفوظية، ولا تمهد الطريق لولادة مرحلة جديدة. ذلك أن «بطولة الأنا»، أقل من أن تستوعب واقعاً عربياً متداعياً، لا يترك لـ «الأنا المفترضة» إلاّ مواقع ضيقة، حاول تطويرها وتطويعها إلياس فركوح، الذي يعيش في الأردن، باجتهاد مثابر.

2- الانفتاح على الحياة وتعددية النصوص:

إذا كان في «البطل النموذج» ما يختصر الكتابة الروائية إلى جملة مقولات، متماسكة أو قليلة التماسك، فإن في السجال الروائي، الذي واجه به الروائيون «الحداثيون» خصومهم ما وسّع أفق الرواية العربية وقيده في آن، لأن دعاة الحداثة، ما قبل الخرّاط وبعده اكتفوا بـ: «المشاكسة» ولم يعتنقوا العملية الإبداعية، في عناصرها المتداخلة. لذا تبدو ثمانينيات القرن الماضي، مدخلاً نسبياً إلى «أزمة ما»، فتحت الرواية العربية على أشكال متكاثرة، أرادت أن تحتفي بالمتعدد والمتباين والمختلف.

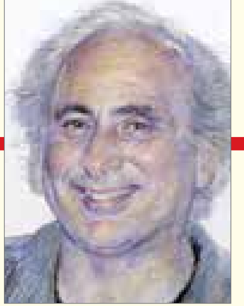
استطاعت الرواية العربية، رغم تهافت الواقع المعيش، أن تواصل مسيرتها، في زمن تكاثرت فيه «فتاوى»، تكفّر ما تعرفه وما لا تعرفه، متحدية مبدأ نظرياً يقول: «لا رواية بلا ديموقراطية، ولا ديموقراطية بلا رواية». ومع أن الأردني النجيب غالب هلسا، الذي قضى كل حياته في المنفى، حكم على الروائي بالموت في عمله الأخير «الروائيون»، فإن الرواية لم تمت، بل نقلت «البطولة» من الروائي - البطل إلى بشر عاديين، بطولتهم الوحيدة البقاء في الحياة. وواقع الأمر أن صيغة: الروائي - البطل، التي تحيل على مثقف تفتنه البطولة ولا تنصره، احتلت مكاناً لافتاً في الرواية العربية. فقد تمسك هلسا، في معظم أعماله، باسمه: «غالب»، مازجاً بين المتخيل الروائي والسيرة الذاتية. ولم يكن للمصري صنع الله إبراهيم خيار مختلف، إذ أدرج، ولا يزال، «يومياته» في نصه الروائي، إلى تخوم الخلل والاعتلال، واقترب السوري حليم بركات من خيارات «مثقفين» آخرين، ولم يشذ عن هذا المسار جبرا إبراهيم جبرا، الذي نصّب المثقف - الروائي بطلاً ونصره.

على خلاف هؤلاء انتصر جيل لاحق لحياة عادية، متقشّفة الجماليات، واعترفوا بالإنسان العادي، الذي يعبث بفراغه، أو يعبث فراغه به، حال السوري خليل صويلح، والمصري حمدي أبو جليل، وجيل واسع من الروائيين المصريين الشباب، الذين عثروا في دار النشر «ميرت» على موئل كريم لهم.

ومهما تكن «بطولة الحياة»، التي تبدّل وتبدّد وتفكّك، فقد أراد الروائي العربي أن يكون: شاهداً يساجل الحياة متكئاً على أشكال متوالدة. عاد الجزائري واسيني الأعرج، الحالم بالتسامح، إلى زمن عبد القادر الجزائري وكتب روايته: «الأمير»، التي اشتقت فضائل «الأمير» من زمن جزائري تباعد. واحتفى اللبناني ربيع جابر بشظايا البشر في «دروز بلغراد»، شاكياً من عنف الصدفة، ولجأت علوية صبح إلى شظايا أخرى، تقمعها الحياة، في عمليها «مريم الحكايات»، و«دنيا». وقد يشهد الروائي على تطامن زمانه مسلحاً بالسخرية، حال عزت القمحاوي في عمليه «مدينة اللذة»، و«الحارس»، متوسلاً المفارقة اللغوية وتشريح «جسد السلطة».

والآن ما معنى البطل في الرواية؟ يأتي الجواب الذي لن يكون أخيراً، من اتجاهات مختلفة: بطولة اللغة في نص إدوار الخراط، بطولة «الرؤيا» في كتابة نجيب محفوظ، بطولة السخرية في نصوص إميل حبيبي، بطولة التوثيق في أعمال ربيع جابر، بطولة المحاكاة المبدعة عند الغيطاني، بطولة المثقفين المستحيلة في نصوص كثيرة، وبطولة البشر الهامشيين في أكثر من رواية مصرية،... والمحصلة، التي تسأل وتسائل تقول: تأتي البطولة في النص الروائي من ذات الروائي المبدعة، كما لو كان الإبداع الروائي، الجدير بصفته، هو البطل الوحيد، الذي تتناسل من مخيلته، أو مخياله، كما يقول الأخوة المغاربة، عالماً شاسعاً من المخلوقات المتنوعة. ولعل هذه البطولة التي مارسها روائيون محدودو العدد، هي التي أغوت كثيرين، لا يعرفون الفرق بين الرواية والحكاية، بـ «الاستقواء على الجنس الروائي» بلغة مي تلمساني.

نقضت «زينب»، الفلاحة الجميلة الأقرب إلى الفكرة، بطولة «أبو زيد الهلالي»، وأكّد الروائي العربي، بصيغة الجمع، أن بطولة الإنسان الحقيقية، لا وجود لها في صيغة المفرد، ذلك أن البطل المكتفي بذاته، ينتمي إلى زمن مميت حال جميع المستبدين.



ستفانو بيني

فاليريو العظيم

يبلغ فاليريو من العمر ستة وثمانين عاماً. آخر عجلاتي يصلح الدراجات في وسط مدينة بولونيا. وبولونيا في معظمها مدينة أغنياء ومدللين لا يستخدمون سوى السيارات، وعندما تفسد دراجة يرمونها ويشترون بدلاً منها واحدة جديدة. ولكن الكثيرين الذين ليس لديهم المال الكافي لهذا، وأيضاً لو كانت لديهم دراجات عتيقة، يذهبون إلى فاليريو. يشتم ويسب قائلاً إن هذه الدراجة كهنة، ولا يمكن إصلاحها. ولكنه في النهاية يصلحها.

وهكذا، فمنذ عدة سنوات، وبينما كنت أصلح لديه إحدى دراجاتي عرفت هذا العجلاتي الساحر وقصته.

خاض فاليريو حرب التحرير، وجرح، وقتلوا أخاه. وبعد الحرب انقطع فوراً للعمل في مصنع لدراجات السباق. كان يردد دائماً: الدراجة هي أحد أهم اختراعات الإنسان، إلى جوار المدفأة والأكورديون. والحقيقة أن الجميع بعد الحرب كانوا يركبون الدراجات، التي كانت مثل السيارة، إذا رأوك تركب دراجة يحسدونك عليها. والويل لك إذا سرقوها منك!

ثم مرت السنوات. وجاء الرواج الكبير للسيارة. أفلس المصنع، وتزوج فاليريو، وأقام مع زوجته محلاً صغيراً تحت أبواب المدينة القديمة. وعلى الفور أصبح الأمهر. كنا ونحن صبية نقضي الساعات نتفرج عليه وهو يعمل، كان يفك الدراجات التالفة ويحتفظ بكل القطع والأجزاء، فيأخذ من بعضها المقود، ومن بعضها البدال، ومن أخرى الجنزير، ثم يعيد تدوير كل قطعة. لم يكن يستسلم أبداً، فكنت تحمل إليه دراجة مدمرة وتأتي إليه بعد أسبوع فتجدها سليمة صالحة. ثم كان يجمع الدراجات المهجورة، حتى الصدئ منها، ثم يصلحها كلها ويبيعها من جديد.

وعندما كان يصلحها كان يجعلنا نسمع كيف تدور العجلة جيداً، وكيف تعمل البدالات بكفاءة. «كأنني أسمع أوبرا عايدة» كان يقول وهو مغمض العينين. وكان يضيف: «حتى وإن كان الجميع الآن يركبون السيارات الفارهة إلا أن الدراجة كان لها تاريخ مجيد في بلدنا. الويل لمن ينساها» وعندما كان يرى الدراجات الحديثة، التي بها جنوط كروس، وكماليات وأربعون غيار للسرعة كان يبتسم. «حسناً، هي جميلة وغالية، ولكن ليس بها أي جديد.. الدراجة هي نفسها الدراجة، أنت تقوم بالتبديل والعجلة تدور. فإذا بدلت بقوة، تدور العجلة بقوة».

كان يذهب سنوياً لسباق إيطاليا. يأخذ عشرين يوماً إجازة، ويتابع هو وزوجته كل مراحل السباق، وينفقان كل ما كسباه، ويقضيان إجازة رائعة. الصور المعلقة في دكانه هي صور أبطال سباقات الدراجات، مثل كوبي وانكتيل وميركس، وكلها ممهورة بتوقيعاتهم.

ثم ماتت زوجة فاليريو منذ بضع سنوات. فأصبح أكثر ميلاً للصمت والهدوء. لم يعد يمزح. حتى وضع ذات يوماً لافتة أمام الدكان. «المحل مغلق. اذهبوا لتصلحوا دراجاتكم في الصين، فما يزالون هناك يركبون الدراجات».

أصابنا كرب عظيم، وفقدنا القدرة على الكلام. ثم ظهرت على الفور بطاقة معلقة على باب المحل المغلق. «لا يا فاليريو، أرجوك ألا تغلق». ثم بطاقة أخرى «بكت دراجتي طوال الليل». وثالثة: «فاليريو، أنت موتسارت العجلاتية». وأخرى «انظر إلى أعلى فإن كوبي يراك». الخلاصة أنه في خلال أسبوع امتلأ باب المحل المغلق عن آخره بمئات البطاقات التي كتبها الزبائن القدامى لفاليريو.

وهكذا أعاد فاليريو وسط حماس الجماهير فتح المحل من جديد. ذهبت لزيارته. كان كالعادة يغمغم متعجباً من عدم عثوره على قطع الغيار لكي يصلح دراجة يعود موديلها إلى 30 عاماً مضت. وبينما كنا هناك دخل أحد المهاجرين، وكان صبياً طويل القامة للغاية أسود البشرة بلون الكحل.

قال: أريد دراجة مستعملة.. لدي نقود قليلة. أريد أن أذهب بها للعمل.

- وماذا تعمل؟

- صبي ميكانيكي، قال الصبي.

نظر إليه فاليريو ثم وضع في يده دراجة أعيد طلاؤها باللون الأصفر. قديمة جداً ولكنها تعمل.

- كم تعطيني؟ - سأل فاليريو.

- ليس معي سوى 20 يورو - قال الصبي.

- إذن سحقاً لك.. سوف أعطيها إياك مجاناً.. ولكن لا تقل لأحد.

انصرف الأسود وهو لا يكاد يصدق.

- ربما يصبح مع الوقت ميكانيكياً جيداً - قال فاليريو - وربما يأخذ ذات يوم مكاني في إصلاح الدراجات. لم يعد الإيطاليون يرغبون في أداء بعض الأعمال.

- فعلاً، قد يحدث هذا، ولكن ماهراً مثلك لن يأتي أبداً، قلت له.

حتى وإن كنت أسكن في روما فإنني في كل مرة أزور فيها بولونيا أذهب لزيارة فاليريو، وأحمل إليه جريدة رياضية، ونتبادل الحديث، فيحكي عن سباق إيطاليا وأحكي له عن زيارتي للصين، وكم من الدراجات رأيت هناك. وأتمنى ألا أترك هذه الورشة الي تفوح منها رائحة الشحم والكاوتش. إن فاليريو هو أحد أبطالي.



البطل الآتي من القراءة والعائد إليها

دون كيشوت

كارلوس فونتيس

تقديم وترجمة: عبده وازن

لطالما اعتُبِر الروائي والناقد المكسيكي الكبير كارلوس فونتيس (1928 - 2012) «دون كيشوت» الرواية الأميركية اللاتينية نظراً لتأثره الشديد بالملحمة الروائية العظيمة التي كتبها سرفانتيس وبشخصية الفارس دون كيشوت الذي أعاد قراءته روائياً مستوحياً ملامحه وأبعاده ولكن على ضوء الفن الروائي الحديث في تجلياته الواقعية السحرية.

تحضر أطياف دون كيشوت في بعض أعمال فونتيس، لكنّ القارئ لا يراه ولعله بالكاد يشعر به، علماً أن روحه ترف على وجه الأحداث والوقائع وفي صميم المخيلة السردية. تناول فونتيس كثيراً دون كيشوت وبخاصة في دراساته النقدية الخاصة بالأدب الإسباني والأميركي اللاتيني. وأفرد له مقالات عدة. ولعل هذا المقال الطويل الذي نترجم مقاطع منه هو من أهم تلك المقالات وأعمقها وأشدها طرافة، وفيها يقارب هذه الشخصية الفريدة مقاربة ثقافية عمادها مفهوم القراءة.

يعتبر دون كيشوت فارس الإيمان، وقد اهتدى إلى هذا الإيمان من خلال قراءة، هي بورها جنون. يصرّ دون كيشوت تماماً مثل الملك المهووس بالموتى في «الأسكوريال» على إعادة عالم اليقين الموحّد: فهو يصرّ فعلاً ورمزاً على قراءة موحّدة للنصوص، محاولاً تحويرها إلى حقيقة أصبحت متعددة وغامضة وملتبسة. ولأنّ دون كيشوت سيّد هذه القراءة، فهو سيّد هويّة ألا وهي هوية الفارس الهائم والبطل القديم.

بعد أن كان دون كيشوت سيّد القراءات السابقة التي أذبلت عقله، بات على مستوى ثانٍ من القراءة سيّداً لكلمات الكون اللفظي في كتاب دون كيشوت. لم يعد مجرد قارئ لقصص الفرسان، بل تحوّل إلى ممثّل في مغامراته الخاصّة. ومثلما لم تنقطع قراءته للكتب عن إيمانه في ما كان يقوله، لا نلحظ على حدّ سواء أيّ تباعد بين الأفعال والكلمات في مغامراته. ولأننا نقرأه من دون أن نراه، لن نعرف أبداً ما يجول في خاطر الفارس، هل وجد فعلاً خوذة الذهب الشهيرة، أم أنّ الآخرين العميان والجاهلين لا يرون إلّا طبق حلاقة؟

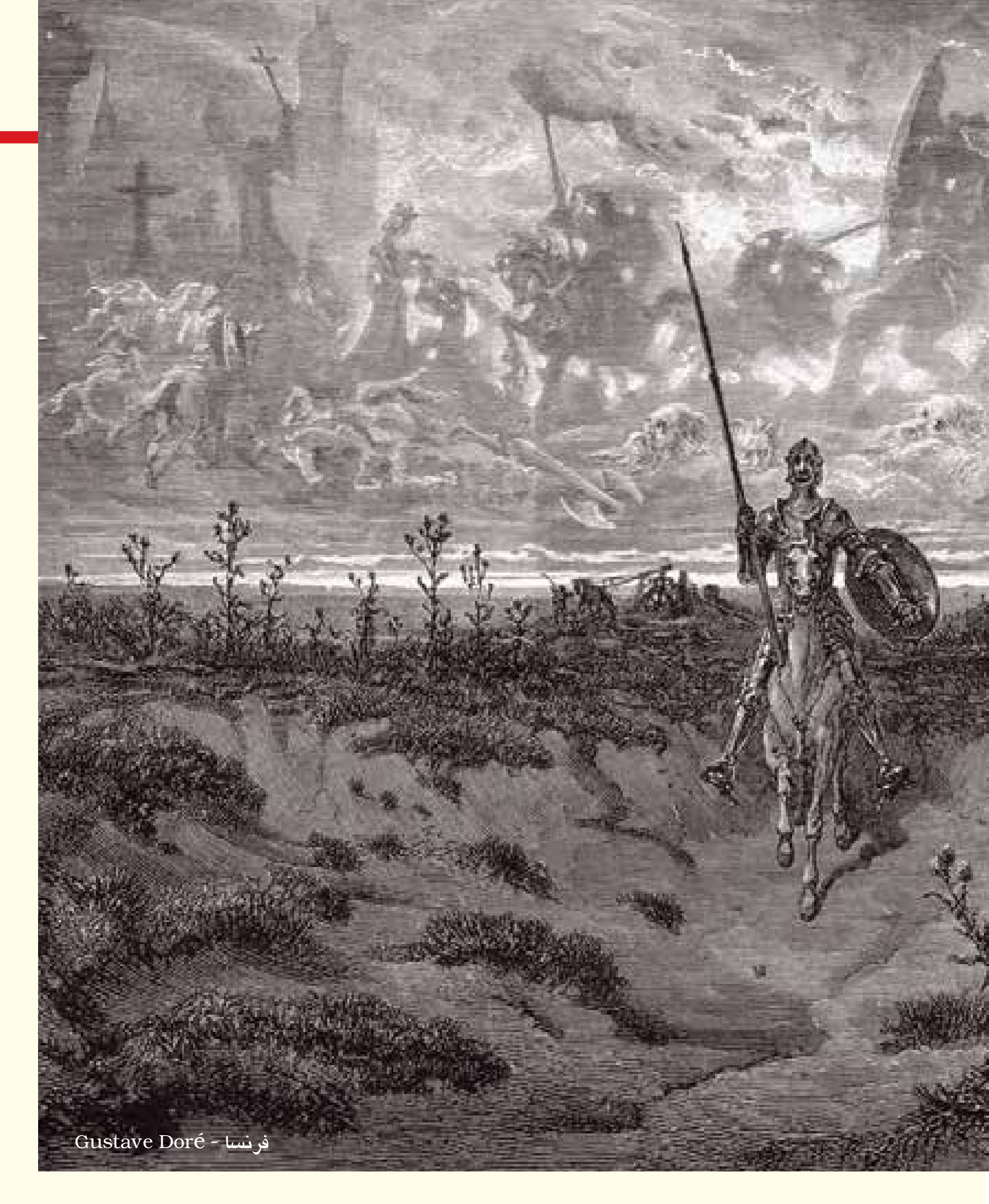
في الميدان اللفظي

أوّلاً، دون كيشوت لا يعرف الهزيمة، وبالتالي فنظرية سانشو التجريبية هي بلا فائدة أدبياً، إذ إنّه في كلّ مرّة يهزم دون كيشوت، يعيد كلامه ويكمل مسيرته في عالم الكلمات الخاص به.

يريد دون كيشوت أن يجعل من الخيال واقعاً كاختطاف الأميرة ميليساندر على يد المورو. إنّ التمييز بين الخيال والواقع يدفع بهاملت نحو الحقيقة، ومن هذه الحقيقة بالطبع يدفع به إلى الموت، فهاملت هو سفير الموت إذ إنّه يأتي من الموت ويعود إليه. إنّ التماثل ما بين الخيال والخيال يدفع بدون كيشوت إلى القراءة، فدون كيشوت يأتي من القراءة ويعود إليها، وهو بالتالي سفير القراءة. بالنسبة إليه، الواقع لا يقف حجر عثرة بين أعماله والحقيقة، بل إنّهم السحرة الذين يصادفهم في قراءاته. نحن نعلم تماماً أنّ الأمر ليس كذلك، وأنّ الواقع هو من يواجه قراءة دون كيشوت الجنونية. لكنّه لا يعلم ذلك، ممّا يخلق مستوى ثالثاً من القراءة. «لم ينفك سانشو يكرر: انظر جلالتك... انظر، هذه الأشكال هناك التي تشبه الوحوش ليست كذلك، إنّها مجرّد طواحين هواء». لكنّ دون كيشوت لا ينظر، بل يقرأ وقراءته هذه تقول إنّ هذه الأشكال هي فعلاً وحوش.

الإيماءات النموذجية

يريد دون كيشوت أن يدمج العالم بأسره في قراءته ما دام مقتنعاً بأنّ هذه القراءة تعود إلى رمز موحّد ومكرّس. هذا الرمز الذي يميّز الحدث النموذجي



فرنسا - Gustave Doré

في التاريخ من بين الأحداث النموذجية في الكتب منذ إيماءات رونسوفو.

إنّ تضحية رولاند قد دافعت عن البطولية المثالية للفروسية ونزاهة المسيحية السياسية. ويضع دون كيشوت نفسه في قلب علم الأنساب هنا، وهو يعتقد أيضاً أنّه لا يمكن أن تتنافر الإيماءات النموذجية في التاريخ والإيماءات النموذجية في الكتب إذ يحكمها الرمز المكرّس وتأتي فوقه الرؤية الواحدة لعالم ينظّمه الله.

دون كيشوت الذي ولد من القراءة يلتجئ إليها في كلّ مرّة يواجه الهزيمة. وفي التجائه هذا، لا ينفكّ يرى جيوشاً في حين لا يوجد سوى الخراف. من دون أن يفقد سبب قراءته. سيبقى مخلصاً لها لأنّه يعتقد أن لا وجود لقراءة أخرى مباحة. إنّ ترادف القراءة والجنون والواقع والحياة عند دون كيشوت يبين واضحاً تمام الوضوح عندما يطلب من التجار الذين يصادفهم أن يعترفوا بجمال دولسينيه من دون أن يروها لأنّ «ما يهمّ هو، حتى ولو لم تروها،أنكم ستؤمنون بذلك وتعترفون به وتؤكدونه وتدعمونه»، وبالتالي، يعتبر هنا عمل إيمان. إنّ ما يقود مغامرات دون كيشوت الشهيرة هو القدر المحتّم: يجب أن يتصادف من جديد ما يقرأه مع ما يعيشه من دون الشك والتردد بين الإيمان والمنطق اللذين يفرضهما عصر النهضة.

القراءة الملحمية

لا شكّ أنّها المرّة الأولى التي يشهد فيها تاريخ الأدب شخصية تعلم ما يكتب عنها في الوقت نفسه الذي تعيش مغامرتها الخيالية. إنه مستوى جديد في القراءة أن يعرف دون كيشوت أنّ ثمة من يقرأ مغامراته، وهو أمر أساسي لتحديد من يتابعه. توقّف دون كيشوت عن الاعتماد على الملحمة السابقة ليبدأ بالاعتماد على ملحمته الخاصة، وفي هذه اللحظة بالذات ابتكر سرفانتس الرواية الحديثة، وقد كان على دراية بأنّ مصير دون كيشوت أصبح ملازماً لكتاب دون كيشوت، وهو أمر لم يشهده أبداً آخيل في إلياذة هوميروس. فنزاهته كبطل قديم دمّرتها القراءات التي خضع لها، وهذه القراءات جعلت منه أوّل بطل معاصر يخضع لوجهات نظر عدّة كما أنّه مقروء ومجبر على القراءة بنفسه، وهو محتسب على القرّاء الذين يقرأونه والمجبرين مثله على رسم دون كيشوت في مخيّلتهم.

دون كيشوت هو ضحية مزدوجة لقراءته إذ يفقد صوابه مرّتين، أوّلاً، عندما يقرأ وثانياً، عندما يقرأ. وبالتالي، بدلاً من التأكّد من وجود الأبطال القدماء، عليه أن يتأكّد من وجوده، الأمر الذي ينقلنا إلى مستوى آخر من القراءة النقدية، وقد فشل دون كيشوت كقارئ ملاحم يريد نقلها إلى الواقع بهوس شديد. ولكن في ما يخصّ موضوع القراءة، فهو بدأ يقهر الواقع وينقل له جنون قراءته. هذه القراءة الجديدة تحوّل العالم الذي بدأ يشبه أكثر فأكثر عالم «الكيشوت»، وللاستهزاء من دون كيشوت، يتنكّر العالم بهواجس «كيشوتية». هذا العالم المتنكّر الذي يخصّ من قرأوا «الكيشوتي» في دون كيشوت يكشف عن واقع مجرد عن العالم، إذ يبيّن قسوته وجهله وظلمه وسخافته. لا يحتاج سرفانتس إلى كتابة بيان سياسي لإدانة مساوئ عصره والعصور الأخرى، بل يكفيه أن يدمج الأطروحة الملحمية والطباق الواقعي ليحصل، في المنطق والحياة والضرورة الخاصة بكتابه، على الخلاصة الروائية، ولم يسبق لأحد قبل سرفانتس أن أوجد مثل هذا الخلق المتنوّع في كتاب.

ينهب دون كيشوت، فارس الإيمان، ليلاقي عالماً خائناً، وعلى غرار دون كيشوت، لا يعلم العالم أين يجد



الحقيقة. ماذا عن دوروثي التي ادّعت بأنّها الأميرة ميكوميكونا، وسمسون كراسكو، الذي تحدّاه وهو يلبس زي فارس المرايا، والدوق والدوقة عندما قاما بحيل للحصان كلافيلان والوصيفة دولوريد وتابعاتها الاثنتي عشرة الملتحيات وحكومة سانشو في جزيرة باراتاريا، هل يسعون جميعهم إلى الاستهزاء بدون كيشوت؟ أو أنّ دون كيشوت هو من هزئ بهم وأجبرهم على دخول عالم القراءة «الكيشوتي» وهم متنكّرون؟ هذا موضوع تمكن مناقشته من ناحية التحليل النفسي. ولكن ما لا يمكن مناقشته هو أنّ دون كيشوت المسحور، سحر العالم بنفسه. فما دام يقرأ، كان يتشبّه بالبطل الملحمي، وعندما يقرأ يتشبّه به العالم. إلّا أن الثمن الذي سيدفعه هو خسارة سحره الخاص. وهنا، يقودنا مجدداً سرفانتس النابغة إلى مستوى آخر من القراءة. عندما يصبح العالم «كيشوتيا»، دون كيشوت الذي هو شعار القراءة يفقد وهم شخصه. عندما يدخل إلى قصر الدوق والدوقة، يراه قصراً حقيقياً في حين أمكنه أن يتخيّل النزل المتواضع قصراً، فالواقع كان يسرق مخيّلته. في عالم الدوق والدوقة، لن يلزمه أن يتخيّل عالماً غير واقعي، فهما يقدّمانه له واقعاً. هل للقراءة معنى إذا توافقت مع الواقع؟ بماذا تفيد الكتب إذاً؟

الوهم المجزّأ

من الآن فصاعداً كلّ شيء ممزوج بالحزن والخيبة، حزن الحقيقة وخيبة المنطق. يجرد دون كيشوت بشكل متناقض من إيمانه، ما إن يقدم له عالم الواقع، العالم الذي تخيّله في قراءاته. هذا الانتقال الحاسم في قصر الدوق والدوقة، يسمح لسرفانتس بوضع ثلاث ركائز في حقل نقده للقراءة. وقد أخبرنا عن فكرة دون كيشوت بوجود تصادف كبير بين قراءاته وحياته: ولد إيمان من الكتب تمّ تحديده في الطريقة التي اتّبعها في قراءة هذه الكتب. وما دام هذا التصادف الفكري يحافظ على تفوّقه، فلن يواجه دون كيشوت أي صعوبات للتعايش مع كلّ ما يوجد خارج عالمه. ولكن عندما لا ينتمي إلّا لقراءاته الموحّدة يجد معادلات في الواقع فيصبح الوهم مجزّأ، إذ إن ما يمرّ تماسك القراءة الملحمية هو عدم التماسك الناتج عن الأحداث التاريخية. يجب أن يعيش دون كيشوت هذا الواقع التاريخي قبل أن يبلغ المستوى الحاسم الذي يقرره سرفانتس، أي مستوى الرواية في ذاتها، خلاصة بين الماضي الذي يفقده دون كيشوت والحاضر الذي يلغيه.

مغامرة الخيبة

لم يصف دوستويفسكي عبثاً رواية سرفانتس بأنّها «الأكثر حزناً من بين كلّ الكتب» واستوحى منها لتخيّل «الإنسان الطيب»، الأمير الأبله ميشكين. ربح فارس الإيمان في نهاية الرواية صورته الحزينة. هل كان دوستويفسكي محقّاً بما قاله عن دون كيشوت بأنّه «يعاني من الحنين إلى الواقعية»؟ ولكن أية واقعية يعني؟ تلك التي تخصّ مغامرات السحرة المستحيلة، والفرسان الذين لا هدف لهم أو العمالقة الاستثنائيين؟ تماماً: كلّ ما قيل مسبقاً كان حقيقياً حتى ولو أنه خيالي. «وبحسب ما شرح أورتيغا إي غاسيت، فبالنسبة إلى أرسطو والقرون الوسطى كلّ ما لا يتضمّن تناقضاً باطنياً يكون ممكناً. ويعتبر أرسطو أنّ القنطور ممكن، ولكن بالنسبة لنا إنّه أمر مستحيل لأنّ علم الأحياء لا يسمح بذلك». هذه هي الواقعية المصادفة التي لا تتضمن تناقضات والتي يحنّ إليها الكيشوتي، إذ يمكنه أن يصادف في طريقه كلّ الشكوك التي تجعل من إيمان فارس القراءة وسفير القراءة المباحة بالياً. ولكن على الرغم من ذلك ، ما يكسر هذه الواقعية هو القراءات المتعددة، غير المباحة.

دون كيشوت يغطّي المنطق وهو بالنسبة إليه أقصى درجات الجنون: الانتحار، لأنّ الواقع، كما في هاملت، يؤدّي به إلى الموت. وبفضل نقد القراءة الذي أنشأه سرفانتس، سيعيش دون كيشوت حياةً أخرى، تلك التي منحت له للأبد في الكتاب فقط لا غير.

عوليس بطولة الكلمات

أنطوني مونيوث مولينا

ترجمة : مروة رزق

لا نغرق في قراءة كتاب مرتين. وبالرغم من عدم مرور وقت طويل على قراءتي الأخيرة، فإن الكتاب الذي يشعر نحوه المرء بأنه يعرفه جيداً يكشف له عن عروق جديدة لم ينتبه لها حتى هذه اللحظة. وهي اللحظة التي يتغير فيها الشيء ويصبح آخر مثل نهر هيراقليطس. المدهش في إعادة القراءة ليس تأكيد معرفته سابقاً وإنما غزارة الجديد، الانذهاش بسبب كل ما ظل دون اكتشاف. بعد محاولات عدة متباعدة على مر سنين طويلة، والتي تمت مقاطعتها وفشلت في كل مرة تقريباً، أكملت قراءة عوليس في صيف منذ ستة أعوام في هدوء إحدى الإجازات. وصلت إلى النهاية ولقد أعجبتني لدرجة أني فعلت الشيء نفسه حين انتهيت من قراءة «الجزيرة الغامضة»(1): بدأت من جديد وخاصة أني انتويت أن أتذوق أكثر وبكل التفاصيل.

يفزع عوليس نتيجة لسوء تفاهم يساهم فيه بالقدر نفسه المنتقصون من قدره وكثير من المدافعين عنه. والذي هو في الأساس تجربته الكلامية، اللعب بالكلمات أو متاهة الألعاب الكلامية، انتشار التصنع الفني والذي فائدته الوحيدة هو جلب السرور والابتهاج، ولكنه ثقيل الظل بالنسبة للخبراء والناجم عن رفض هؤلاء القرويين الذين ليسوا على مستوى جرأة الطليعة، هؤلاء المتأصلون في الذوق الشعبي للواقعية، وهو المصطلح الذي عادةً ما يضاف إلى حديثنا كوصف يؤكد على التقادم. القرن التاسع عشر. واقعية القرن التاسع عشر.

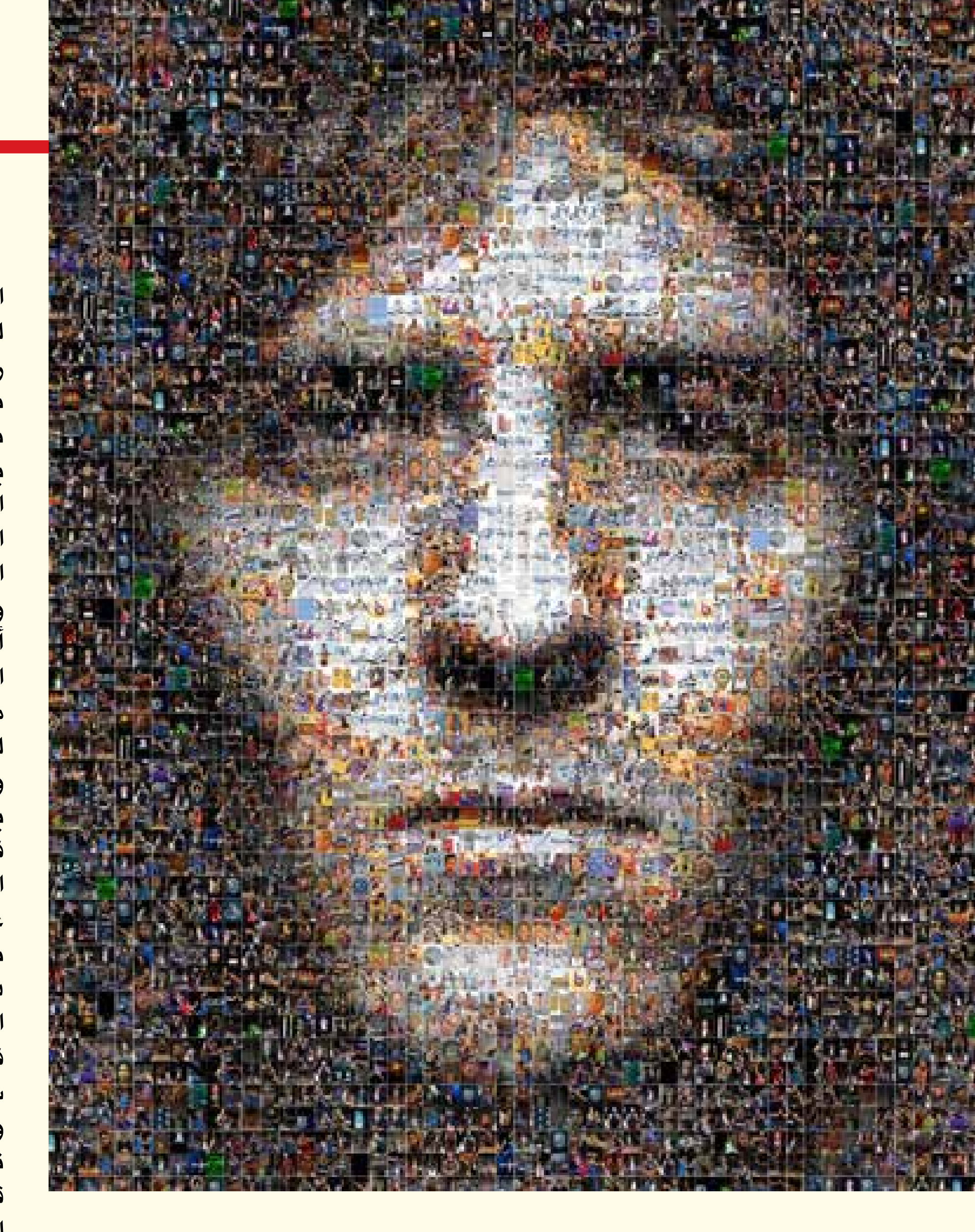
ثمة ألعاب كلامية في عوليس، وبلا شك، محاكات ساخرة، ولكنها ليست بالكثرة التي في دون كيخوته. مثل ثيربانتس تمتع جويس بحاسة سمع ممتازة للكلمات المبتذلة ولجماليات الحديث على حد سواء، إلى جانب إلهام بهيج تجاه المحاكاة الساخرة لكل أنواع البيان وفخامته وخزعبلات اللغات المكتوبة، سواء كانت أدبية أم لا: لغة الصحافة، لغة السياسة، لغة الإعلانات، لغة الروايات العاطفية والروايات الجنسية. ومثلما في دون كيخوته لم يبن النص الروائي بالتصميم على الأسلوب وإنما هو مسخ متواصل ودؤوب لكافة أشكال اللغة وكلمات الحوار وهو أيضاً سخرية متتابعة تتسق مع العالمين الذي يمر بهما بطلاه الهائمان كما يتسق مع وعي وحوارات الشخصيات الثانوية التي تسكن هذين العالمين: تختلط ثرثرة الشخصيات في مكتب تحرير الجريدة بعناوين ذات أحرف كبيرة، وحين تكون مركز الحكاية شابة عاطفية تنظر نحو الأفق حالمة على الشاطئ، تتحول اللغة إلى لغة رواية عاطفية، ويميل الليل نحو دوار الثمالة في الحارات المشؤومة التي تتواجد بها بيوت الدعارة ثم يقطع السرد الروائي ليمنح فرصة لمشهد مسرحي، مشهد قبيح لأقنعة يتسم بالفظاظة مثل مشاهد بايي إنكلان وجوتييرث سولانا.

لا يختلف عوليس في هيامه بالليل وأبطاله الساقطين وتشرذم الوعي واللغة عن بطل «أضواء بوهيمية». كما أنه يتشابه في شيء آخر جذب انتباهي أكثر خلال هذه القراءة الجديدة: وهو اندفاعه السياسي. كان جيمس جويس استقصائياً بنفس وقاحة بايي إنكلان، بنفس المعنى الذي استخدمه جوياً في «كوارث الحرب» أو بونيويل في «العصر الذهبي» أو هاسك في «مغامرات الجندي سفيك الطيب» أو ثيربانتس في «مشهد المعجزات»: في رفضه وسخريته دون مداراة لديكتاتورية الأقوياء على الفقراء وانحيازه للوقاحة على الرقي وللغضب الساخر على فخامة العالم الكاذبة. لا يبدي جويس أي تعاطف نحو المحتلين البريطانيين، ولكن يفزعه بالقدر نفسه التشدد الأعمى للأيرلنديين، ربما لأنه عاش في بلد يبدو فيه أن القوميين قد أصابوا الثقافة السياسية بالعدوى وسيطروا عليها. أنا أشد إحساساً نحو سخرية جويس العظيمة تجاه القومية الأيرلندية: ضد شعورها بأنها ضحية وضد نرجسيتها ونزوعها نحو السلوى الرخيصة في الميثولوجيا وفي الأدب الرديء، وعبوديتها تجاه الكنيسة الكاثوليكية. وحش بوليفيموس في الأوديسة هو نفسه الشخص المعروف «المواطن» في عوليس، قومي متعصب لا يعرف غناء أفضل من الكراهية من أجل هويته، أما عين سايكلوب الوحيدة فهي الفكر الواحد والمضجر الذي ليس فيه سوى نحن أو هم وحسب. يفلح أوليسيس عند هوميروس في السخرية من سايكلوب بطعنه في هذه العين بعصا ذات طرف أحمر شاهق: ليوبود بلوم اليهودي ذو الأصل المشكوك فيه الذي يرغب «المواطن» في إفزاعه، يشهر تجاهه غضبه سيجارة مشتعلة.

يتحدثون عن ليوبولد كما لو أنه غير ذي قيمة، شخص متوسط، النقيض الساخر للبطل الأسطوري، رمز للمجهول والانحياز إلى الإنسانية في القرن العشرين. أتفهم أنه يتم التفوه بمثل هذه الأشياء بشكل أوضح وخاصةً حين يتم التنظير حول رواية دون قراءتها. ولكن مع كل قراءة يصبح بلوم أكثر قرباً وحقيقة وتتضح صورته أكثر، بنفس الحضور الحاسم لشخصيات الأدب التي تعيش بعد الروايات التي تظهر بها. بلوم هو صورة ظل معروفة، صوت، همسة، طريقته وهو يمشي، عاداته، حلته الغامقة، معطفه الخفيف، وعيه الأخلاقي المتشكك والمتوقف ليلم بكافة نواحي أي موقف أو أي شخص قبل إصدار حكمه.

---

(1) الجزيرة الغامضة: رواية الروائي الفرنسي جول فيرن.



بطل رغم أنفه

د. حسين محمود

الكلام عن البطل يجعلني أتذكر كتاباً مشهوراً عن البطل في التراث الأدبي العالمي لجوزيف كامبل وعنوانه «البطل ذو الألف وجه»، وكتاباً آخر عن «منحنى تحول الشخصية» لمؤلفة أميركية هي دارا ماركس، فماذا يقول هذان الكتابان عن البطل؟

أهم ما خلص إليه الكتاب الأول أن البطل في الغالب يصبح بطلاً رغم أنفه، فيما شرح الكتاب الثاني كيف، ولماذا يتغير البطل في قصة كبرى.

وجوزيف كامبل هو دارس أميركي للميثالوجيا والأديان، ووضع هذا الكتاب عام 2000، وفيه يحدد العناصر المشتركة لأبطال جميع الحكايات.

مؤلفة الكتاب الثاني دارا ماركس هي صاحبة جائزة أفضل محررة قصصية في السينما الأميركية، وهي تقوم بتدريس السيناريو في كثير من عواصم العالم.

ترى دارا ماركس أن الروايات الكبرى، سواء المكتوبة للنشر أو للسينما، ينقسم فيها البطل إلى قسمين رئيسيين: الأبطال الذين لا يتغيرون، بمعنى أنهم يدخلون القصة وهم بالفعل أبطال، وبعد آلاف المغامرات ينجحون في حل المشكلة وترسيخ الاستقرار والنظام دون أي تغيير في الشخصية، وهي حالة أبطال أفلام الويسترن على طريق جون واين وجيمس بوند وباقي أفلام المغامرات. أما النوع الثاني، وهو الذي نراه في الأفلام الجيدة، ففيه يعدل البطل من مواقفه من خلال الصراع الذي يواجهه لكي يصل إلى الحل النهائي، فيكتسب وعياً ويتجاوز مشكلة داخلية لم يكن يعرف أنه يعاني منها. في هذه الحالة فإن الوصول إلى الهدف على مستوى الحبكة القصصية يفيد في نمو البطل على المستوى الإنساني، ويساعد في نمونا نحن أيضاً كمشاهدين. وتعتمد دارا ماركس في هذا الكتاب على الأبحاث التي أجراها كريس فوجلر في كتابه «رحلة البطل»، وكتاب ليندا سيجر «كيف تكتب سيناريو كبيراً»، وروبرت مكاي «القصة» لكي تصل إلى تحديد المحرك الثابت الذي يدعم كتابة قصة جيدة. هذا المحرك هو الاكتشاف الذي يعطي عمقاً إنسانياً للقصة، والعلاقة العميقة بين حركة الحبكة والتطور الداخلي للشخصية انطلاقاً من «جرح غير واع» يعذب البطل في بداية مشواره.

فالبطل يبتعد تاركاً وراءه العالم القديم «العادي»، والذي لم يعد مرضياً لأسباب غير واضحة. يعيش البطل حالة عميقة من القلق، ويجبر رغماً عنه على ارتياد عالم جديد بأبعاد جديدة. هذا العالم هو عالم «غير عادي» غني بالأخطار والفرص. أما الرحلة فهي قد تحدث في العالم الخارجي، وقد تحدث أيضاً في العالم الداخلي، كما يحدث في الروايات النفسية: في هذه الحالة يصبح العالم «العادي» غير مفهوم وغير معروف، ويتخذ سمات العالم «غير العادي». ثم تصل لحظة أداء الواجب الصعب، لحظة المغامرة وما يعقبها ويترتب عليها من تحول حتمي. وفي هذه الحالة يواجه البطل

نوعين من المواجهات، مع شخصيات طيبة وصديقة تساعده أو شخصيات معادية كارهة تعرقله، حتى يصل إلى الهدف النهائي المحدد مسبقاً.

أما كتاب جوزيف كامبل فهو يرى أن مغامرات البطل غالباً ما تمثل رحلة مجازية تجسّد التطور الوجودي للشخصية وخاصة في المخزون التراثي الشعبي، ولكن طرحه لهذا المشترك في الحكاية يصلح مع بعض التنويعات على البطل في السينما والمسرح والرواية.

يتسم مولد البطل بهالة من الغموض والسحر.

في طفولته تكون علاقته مع أفراد عائلته أو القريبين منه صعبة، أو تكون العائلة غائبة.

ينسحب البطل من المجتمع لفترة من الوقت للاستعداد، وغالباً بمساعدة مرشد خارق، بهدف اكتساب كفاءات جديدة.

يعود البطل إلى المجتمع قوياً بالمعارف التي اكتسبها، ويقوم بواجبه بفضل أدوات أو أشياء سحرية هو الوحيد القادر على استخدامها.

وقد اعتمد كامبل على دراسات العالم النفسي يونج، وهو الآخر تعاون مع كبار كتاب ومخرجي الأفلام الخيالية مثل جورج لوكاس، وأفلام والت ديزني، ووصل إلى بعض التعريفات نوردها فيما يلي:

- البطل هو ذلك الذي يعيش القصة ويتم الرحلة المادية أو الذهنية، ويتسم بأن لديه نقطة ضعف، كعب أخيل، يمكن أن يتلقى الضربة من خلالها، ويجب أن يواجه «التحول» أو التغير أو الموت، والذي غالباً ما يكون رمزياً.

- المرشد. ومع البطل هناك «المرشد» الذي يساعد على تثقيف البطل، فيوفر له ما يحتاجه، ويذلل له العقبات ويدفعه في طريق المغامرة، وفي الغالب ما يكون له دور رئيسي. وفي كثير من الأحيان يكون المرشد من الأبطال السابقين، السلبيين أو الإيجابيين. ويلعب المرشد في الغالب الدور الأبوي في معناه العام. وينتهي عمله بالضرورة في لحظة ما، بالموت أيضاً، على أبواب التجربة الرئيسية التي ينبغي أن يخوضها البطل وحده.

- حارس العتبة وهو الذي يضع البطل في امتحان بأن يخلق صعوبات في طريقه، وهو في الظاهر عدو البطل، ولكنه في الجوهر يعكس ضمير البطل.

- الرسول هو مندوب لتمثيل بداية المغامرة، يمكن أن يكون حدثاً أطلق له العنان، وأيضاً يمكن أن يكون شيئاً مادياً، أو إنذاراً، أو رسالة غير متوقعة أو تجلياً.

- متغير القالب هو ذلك الذي يغير القالب أو يغير المظهر. أصدقاء يصبحون أعداء والعكس صحيح. هذه الشخصية وظيفتها زرع الشكوك والريب، وهزّ اليقين وتأخير الحدث. وهي مرتبطة رمزياً ارتباطاً وثيقاً بالروح والفكر.

- الظل، وهي شخصية تعكس الميول السلبية التي لم يتم التعبير عنها، وتضع البطل في صعوبات أو تهدده تهديداً ملموساً. وهي شخصية يتم التعبير عنها غالباً بالبطل المضاد.

- النصاب وهو رفيق الرحلة المتمرد الساخر والذي يخلق لحظة التمرد واللحظة المعاكسة، ويستثير التغير، حتى في الاتجاه السلبي، ويتصل بالجانب الفطري للبطل.

تمرّ رحلة البطل بعلامات ثابتة وخطوات محسوبة:

الفصل الأول

العالم العادي: يترك البطل العالم الذي يعرفه لكي يبدأ رحلة، ويدخل في عالم آخر.

استدعاء المغامرة: يتم طرح التحدي، وتحديد الهدف النهائي، ومسار الرحلة. وهنا تدخل شخصية الرسول.

رفض الاستدعاء: يتردد البطل حائراً ويبحث عن مخرج بديل. يحس بالخوف.

اللقاء مع المرشد: العلاقة بين البطل والمرشد تمثل رمزياً العلاقة بين الأب والابن، والأستاذ والتلميذ، والرب والعبد. دور المرشد هو تحضير البطل لمواجهة المجهول.

عبور العتبة الأولى: يقبل البطل التحدي ويدخل في العالم غير العادي عابراً العتبة الأولى.

الفصل الثاني

امتحانات الحلفاء الأعداء: في هذه المناسبة يتم الضغط على البطل ليحزم أمره، ولكي يواجه الامتحان، عن طريق شخصيات متنوعة. ويكتشف البطل تحت الضغط جوانب مجهولة من شخصيته.

الاقتراب من المغارة المخفية: يقترب البطل من المكان الغامض حيث يختبئ الشيء الذي يبحث عنه. وغالباً ما يكون مغارة عميقة وتحت الأرض، وترمز إلى عالم الأموات.

الامتحان الرئيسي: يتعرض البطل للخطر بكافة أشكاله. ينبغي أن يتعرض لخطر الموت لكي يستطيع أن يولد من جديد. يحس القارئ مع البطل بحافة الهاوية ويتوحد معه. بصفة عامة يوجد انقلاب وقتي للحظ ضد البطل، وهو ما يخلق تشويقاً كبيراً.

المكافأة: ينجو البطل ويحصل على الشيء الذي يبحث عنه. والمكافأة قد تكون الشيء السحري (سيف، درع...) أو رمز مثل إكسير الحياة.

الفصل الثالث

طريق العودة يشعر البطل باحتياجه للعودة ولكن بعد أن يكون قد تغير.

البعث: لا يعتبر الامتحان الكبير بل الامتحان النهائي. يبدو الموت أو الظلام للبطل كآخر هجوم يائس. امتحان أخير للتطهر قبل القدرة على العودة إلى العالم العادي.

العودة بالإكسير: يعود البطل وقد ولد من جديد، وتغير تغيراً نهائياً، ويحمل معه الخبرة التي عاشها.

وتمثل هذه الفصول الثلاثة منحى تحوّل الشخصية داخل القصة، وهي في حالة البطل تمثل الرحلة التي يقوم بها والخطوات التي يجتازها حتى يصل إلى النهاية، وهي الغاية المرجوة من بطولته، ومن الطبيعي أن هذا البطل الذي يتغير مختلف عن البطل الدائم الذي لا يتغير، فتنتهي رحلته كما بدأها دون أي تغيير.



اعتراف بالضلال

هدى بركات

لماذا أرتبك إلى هذا الحدّ أمام البطل؟ الأبطال؟

أمام صورة المرتفع على أكتاف الجماهير، المختار والمخلّص. ذلك الذي صحّح مسار التاريخ الظالم، وذلك الذي ستفرد له كتب التاريخ صفحات مجيدة..؟

لماذا لا أفكّر بأبطال الروايات؟ ربما لأنّ «أبطالي» ليسوا أبطالاً في شيء. إنهم مجرّد شخصيات. وحين أتبحّر قليلاً في السؤال أجدني لا أختار من شخصيات الروايات، ككاتبة أو كقارئة، سوى من هم نيجاتيف البطل، صورته السلبية، المضادّة، وبتعبير أدقّ ضحيّته.. قتيله.

تغيّر أبطال حياتي كثيراً منذ كنت طفلة. مزّقت صوراً واستبدلتها بأخرى. معبودو جماهير كثر سقطوا في الطريق، أو راحوا إلى أضدادهم حتى لم يسلم لي واحد. تحوّل البطل قاتلاً أو مجرماً. لم يحل إلى نعمة النسيان أو رأفة التقاعد. نزعت أوسمته بعنف حركات التاريخ الأكثر شراسة.

تحوّلت زحمة الأبطال شكّاً شاملاً ومبرّحاً، مصحوبة بندم عميق. انقلبت حذرا لا يفكّ ثبات قوّته شخص أو حدث، رفضاً منهجياً لكلّ البطولات.. حتى الرياضيّة منها ! أقول بسرعة وراحة ضمير إنّ النتائج «ملغومة» وإن التصديق، أو البحث عن الحقيقة هما سيّان، كذلك إنّهما غرض السذّج والرعاع..

من الإسكندر المقدوني إلى ستالين إلى عبد الناصر إلى الخميني إلى صدام حسين، من أحببت منهم ومن كرهت، ومن توجّست أصلاً من شكله..يكفي أن أتذكّر أو أقرأ كيف بكتهم الجماهير. كيف تيتّمت بموتهم.. وكيف ما زالت الأشجار، حبراً على ورق، تزهر لدى مرور أب الشعب الكوري الشمالي، حيث الشعب نفسه على حافة المجاعة الشاملة، بلا ماء أو كهرباء..«- حسناً، وصورة الطالب الصيني في ساحة تيان – ان- من ؟- لا أدري، فقد اختفى، لم يجد له أحد أثراً، ثمّ أنا لم أكن هناك ..»

هذه النيهيلية ربما تكون دفاعاً عن النفس، لكنّها سوف تحصّنني مهما كان الثمن. وأعرف أنه في أكثر الأحيان ثمن مرتفع إذ هو يعزلك في وحدة وانفراد لا يطيقه من يشدّ بك إلى «معارك مشتركة»، أو إلى «وقفة عزّ» حيويّة، أو تاريخيّة، وراء أحد الأبطال. سوف تدفع غالياً جداً ثمن «عدم التزامك» برفع البطل، أو العمل البطولي، على الأكفّ.. ولن يعتذر منك أحد على توريطك إذا ما تبيّن أن الاستنهاض المذكور، أو حملة الدعم إيّاها كانت خطأ بل خطيئة.. ذلك أن التاريخ يسمح، بل هو يشكر ويكافئ كلّ من غيّر رأيه واعترف بالضلال. أما هؤلاء الذين جرفهم الخطأ وكسر حيواتهم فلهم طوباوية الأبرياء وبهاء الضحيّة، ولقتلتهم نعمة الغفران وسماحة الشعوب.

•••

البطل «التاريخي» ليس أكبر في تاريخيّته من بطل زاوية الشارع في حرب بيروت. إنه، في ظرفه، أشدّ ضرورة لتصحيح «مسار التاريخ»، وأنت أشدّ حاجة إليه من ذلك الملهم، الملهب لأحاسيس من الممكن الاستغناء عنها سريعاً، بل فورا، أو أقلّه تأجيلها، وبما أن حياتك هي الآن بين يدي بطل زاوية الشارع فما المانع منطقياً من رفع الصورة على حائط الصالون في صدر البيت؟ أعني صورة من تعهّد حيوات سكّان الشارع، تلك الصور التي استبدلناها مداورة بحسب زخات الأربيجي والمدافع والرصّاص.. بين الشارع







والأمّة كانت وحدة المصير المشترك تعلو رؤوسنا كهالات القديسين في الأيقونات القديمة.. هكذا كنّا أبطالاً، جميعنا، بما أننا رهن الشهادة. هكذا، أبطال نطلقهم من أرحامنا مباشرة إلى جنّات الخلود ..

•••

هل أبالغ؟ بالكاد.

أجد لنفسي، لكفري، أعذاراً كثيرة تشبه جروحاً عميقة لم تندمل. لم أجد لها بلسماً، طبّاً.

هل أصابت رؤيتي للعالم تشوّهات أقامت أمام عينيّ غشاوة تبعدني عن الرؤية الموضوعيّة؟ أكيد. أكيد صار أبطالي إلى زاوية من الظلّ لا يراهم أحد غيري. أبطال متواضعون، في السترة وفي خلفية الديكور، في رجع الصدى البعيد لكائنات الهامش الرحيمة، تلك التي تتجنّب الضوء المسلّط على المسرح العمومي، «الموضوعي»..

لكن، ما هي الموضوعيّة؟ من أيّ دكّان من دكاكين التاريخ تشترى؟ وفي أية سوق تباع حقائق التاريخ؟

أمام صورة البطل أجدني فوراً وبشكل آلي في قلب الشريط النيجاتيف. حين يحضر موسوليني، رمز الرجولة المطلق، معبود إيطاليا الفاشيّة ومنقذ أمّتها، أكون أنا في فيلم «يوم خاص». هكذا من دون تفكير أو تردّد أدخل إلى تلك البناية الكبيرة الفارغة، التي كان زارها الدوتشي مفتتحاً هندسة معمارية لسعادة الطبقات في عهد يبشّر بالإنسان الجديد. في شقة أنتونييتا، حيث تركها زوجها وأولادها الستة لواجباتها المنزليّة وذهبوا إلى ساحة الاحتفال القريبة، أسمع من بعيد هدير الجماهير الغفيرة عند وصول هتلر إلى ذراعي مستقبله وحليفه موسوليني.. ثمّ يصلني من السلالم وقع أقدام رجال الشرطة الذين سيأخذون غابرييل إلى الاعتقال..

المرأة التي تجلي الصحون بملابس البيت المهلهلة، والرجل الشاحب المتّكئ ساهياً على الشرفة، جسدان غير مرئيين خارج الكثرة. أكثر من ذلك أنهما محنوفان من مقاييس الجمال ومسوّران في بشاعة النفي. لأن الجسد الجميل، بكل عدّة غواياته هو للزعيم، وبه تغرم ، أو بمراياه ، كلّ النساء. فجسده، أيقونة الرجولة الخصبة تلقّح الأرحام في الأحلام فلا يكون الأب المضاجع سوى وسيط شاحب، وسوى أداة لتمرير المورو ث «المقدّس». كأنّه ذلك الحبل بلا دنس. هكذا حملت الإيطاليات من الدوتشي، وأتى المواليد بملامحه بائنة في جمال الجيل الذي سيتابع المسيرة. ولأنّ «بشاعة» أنطونييتا وغابرييل تحصيل حاصل ومفروغ من تناقضها مع مبادئ جمال الجسد المؤلّه للبطل الأوحد، اختار المخرج إيتوري سكولا صوفيا لورين ومارسيللو ماستریاني لدوري البطولة.. الممثلة والممثل المنكوران ما زالا لغزا إستيتيكيا، تعجيزياً، نموذجياً عن اكتمال مثالي لتجليات الأنوثة والذكورة في هيئات الجسد البشري..

في الأقليّة الضعيفة، المرأة والمثلي، تتمارى الوحشتان، وتنكسران أمام قوّة بطش الفاشيّة، تصلهما دون أن يتصدّيا لها أو يواجها إرادتها. الخسارة سلفاً، كالقضاء المبرم في حكم بطولات القمصان السود المحمولة على قلوب الجماهير الهادرة في الساحات، والمستمدّة شرعيتها من أكثرية الشعب «الساحقة»..

لكلّ هذا طعم مرارة طازج على نحو مخيف!



البطل طفلاً وأحياناً من ورق

جميلة مصطفى الزقاي

شغلت الطفولة مكاناً متميزاً في عوالم السينما منذ ظهور الفن السابع على يد الإخوة لوميير Lumière سنة 1895، مع أنه كان يتوقَّع انتظار مرور أمد طويل ليظفر الممثلون الصغار بوسام الاعتراف بوجودهم في الشاشة الكبيرة متقمصين أدواراً جعلت منهم أبطالاً بصفة رسمية.

لعل الدارس لموضوع «بطولة الطفل في الأفلام السينمائية» سيجد نفسه مضطراً لتتبُّع تاريخ تمثيل الأطفال في السينما، وظهورهم على شاشتها، إذ بعد الحرب العالمية الثانية على إثر التغيير السياسي الذي صاحبه تغيير اجتماعي، أضحى الاهتمام متزايداً بظهور الطفل في السينما مع تطور علوم النفس والتربية مع ما عرفه التحليل النفسي من تحول وتطور بتأثير من نظريات جان بياجيه Jean Piaget وفرانسواز دالتو Dalto FranÇoise.

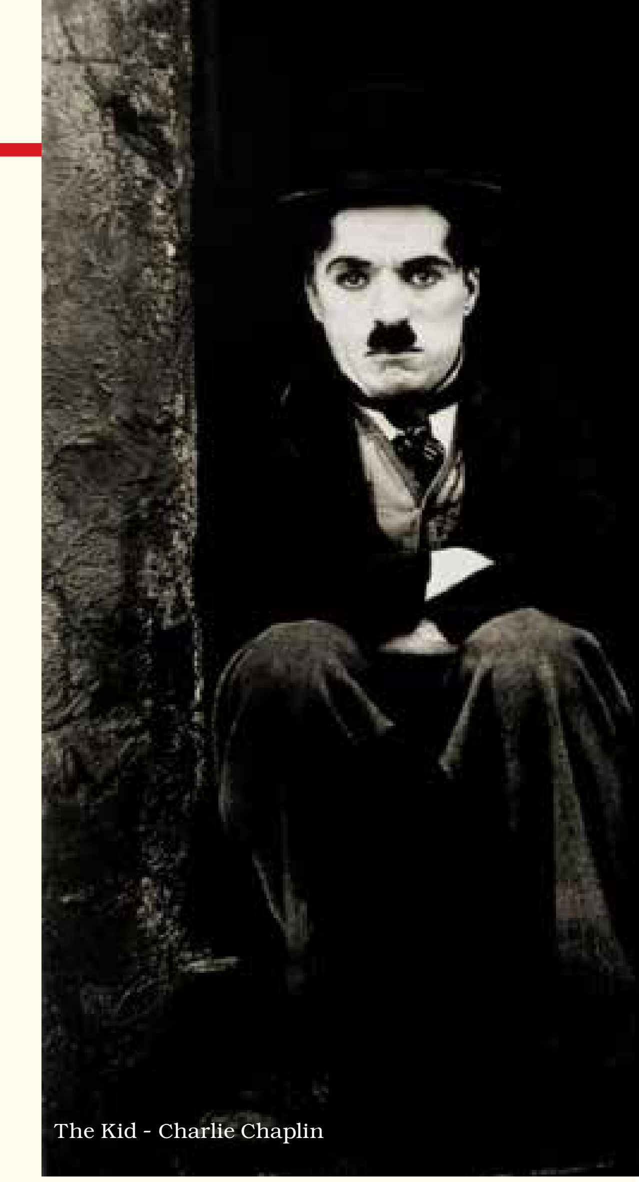
ومنذ أوائل سنوات السينما الصامتة إلى غاية موجة أفلام المراهقين في سنوات الألفين كان نيكولا ليفيتشي يعيد النظر في قرن مضى في استقلالية دائمة وأكثر قوة للشخصيات الطفولية. وكان يذّكر بنقطة تحول قام بها «كيد The Kid» لشارلي شابلان (Charlie Chaplin) سنة 1921 و«وجوه الأطفال» لجاك فيدر Jacques Feyder سنة 1923، وكلاهما أوكل للأطفال الصغار أدواراً جد مركبة، بينما كان الإنتاج آنذاك يوكل تلك الأدوار لمجرد مؤدين.

كما كان هناك عصر الرضّع الأبطال Babies-stars بهوليوود على غرار ميكي (Mikey Rooney)، وشيرلي تامبل (Shirly Temple).. هذه الشخصيات التي أسهمت بها الواقعية الجديدة بإيطاليا. هنا بالإضافة إلى بعض (رجال السينما المشهورين) الذين اختصوا في الطفولة على غرار ياسوجيرو أوزو، ولويجي كمونسيني أو ويم ويندرس. (Yasujiro Ozu, Luigi Comencini ou Wim Wenders)، دون نسيان أهمية الأنواع التي كانت مستنبتة مثل الخيالي الإسباني أو المدرسة الإيرانية.

إذا تعلق الأمر بالشخصية البطلة في أفلام الكرتون التي يعشقها الصغار ويتمثلون بها، فإن بعض الشخصيات الكرتونية تبقى شاهد عيان على مدى تمكّنها من عقول أطفالنا بل حتى بالنسبة للكبار مثل ميكي ماوس، باباي والسبانخ، غران دايزر، وغيرها من الأعمال الكرتونية التي تمكنت من ألباب المتلقي الصغير ردحاً من الزمن.

أول فيلم لرسوم وعرائس متحركة أنجز في إفريقيا، للمخرج المالي «كوليباي مانباي» Couliboley Manbay» قدّم في عشر دقائق وضمنه قصة إفريقية، أدت أحداثها مجموعة من العرائس المصنوعة من الخشب. ونظراً لكون المخرج قد درس الإثنولوجيا إلى جانب السينما، فإنه استقى جوهر الفيلم من التراث الإفريقي. وتمكن بعمله هذا أن يشد انتباه الجميع لأن تقنية تحريك العرائس كانت متقنة إلى حدّ كبير. وقد تمّ عرض هذا العمل الذي اعتُبِره طريقة من طرق مجابهة شرائط «والت ديزني وغولدوراك» في المهرجان الدولي الرابع للشريط القصير بوهران (1989).

لقد أُرِّخ لظهور هذه الأفلام، وإن كان المعتقد السائد إلى وقت قريب أن منتجها الأول هو «والت ديزني» بفيلمه الطويل «سنو وايت والأقزام السبعة - الثليجة البيضاء والأقزام السبعة» الذي أنتج في سنة 1936، لكن فيلمين قد سبقاه



The Kid - Charlie Chaplin

بالظهور: الأول أرجنتيني Elapstrol وقد أداه «فديريكو فالي Vallé» عام 1917، والثاني ألماني مخرجته «لوت راينجر Lotte Reinger» وقد استوحته من ألف ليلة وليلة «مغامرات الأمير أحمد». وحين ذهب تاريخ السينما الكرتونية إلى تلك المحاولات القصيرة، فقد توصل إلى أن فكرة الفانوس السحري هي الأم الحقيقية لفكرة تحريك الصورة المرئية على الشاشة.

لئن كان الفيلم التسجيلي يجمع بين جمهور الكبار والصغار، بحسب طبيعة المواضيع المعالجة؛ فإن هذه الأفلام قد تكون حربيةً فتجسد دور الطفل في تلك المعارك التي خاضتها البشرية مثلما فعل المخرج «جاك شاربي Jacques Charby» مع أطفال الجزائر، وما آلت إليه حالتهم في فجر الاستقلال. وقبله المخرج الجزائري «شندرلي» بشريطه «ياسمينة»، أو مثلما فعل المخرج السوري «صلاح دهني» بأول شريط له عن مدينة القنيطرة «زهرة الجولان».

وأول من له الفضل في تقديم أفلام روائية يمثل فيها الأطفال وموجهةً إلى شريحتهم هي: الدول الاشتراكية الأوروبية بفيلم «قطار الثلج» اليوغسلافي.

أما أول فيلم عربي بطله طفل ، فكان «لصلاح دهني» ركز فيه المخرج على معاناة الأطفال في الملاجئ الفلسطينية، وقد اقتبس قصته من كاتب فلسطيني «علي زين العابدين الحسيني».

وعلى ذكر المبادرات الأولى للفيلم الروائي في أوروبا والعالم العربي، فإن أول فيلم جزائري روائي بطلته طفلة هو فيلم «ياسمينة» للمخرج الجزائري «شندرلي»، لكنه كان فيلماً حيّاً بوقائعه الثورية الواقعية، ولم يعمد المخرج فيه إلى اقتباس موضوعه من الرواية لأن الواقع المعيش كان أقوى. علاوة على فيلم «أطفال الريح» لإبراهيم تساكي، و«الصورة الأخيرة» لمحمد الأخضر حامينا، وفيلم «يا ولد» لرشيد بن علان. وفي المغرب الأقصى نجد فيلم «الدار البيضاء ليلاً» وفيلم «الدار البيضاء نهاراً» للمخرج مصطفى الدرقاوي، وهناك أيضاً فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» لمخرجه الجيلاني فرحاتي الذي حقق شهرة كبيرة..ونلقي في تونس «عصفور السطح» لتوفيق بوغديرا، و«تحت مطر الخريف» لأحمد الخشين..

ويمكن ترتيب الفيلم الروائي في الدرجة الثانية بعد الفيلم الكرتوني الخفيف، أما إذا اجتمعت الرواية والكرتون في عمل واحد، فإن الطفل يصبح مستلباً أمام أكثر شيئين تفضيلاً لديه، بما يشتملان عليه من خصائص، كتقديم الأحداث وفق زمن خطي لا يدعو ذاكرته إلى إعادة ترتيب تلك الأحداث، ثم إلباس الحدث حركيةً كتلك التي يقدّم بها الفيلم الكرتوني، فتمزج الحركة بالألوان لتشد انتباه الطفل على الدوام، على سبيل المثال بوليانا، هايدي، سالي، ريمي.. هذه الأعمال الروائية وتلك التي كان لها تأثيرها زمناً طويلاً ولا يزال، ولذلك يحاول بعض المخرجين إن لم يكن جلّهم، الإحاطة بالنص الأدبي وعرضه في نص سينمائي، وإن أدركوا «أن السينما لا يمكن أن تحقق لهم ذلك في كل وقت إلا في نصوص معينة».

ولعل أهم موضوع قدم في الآونة الأخيرة عن الطفل وله في آن واحد، تلك النصوص السينمائية التي تناولت «لمّ الشمل» كأهم قضية في أفلام الأطفال الروائية. هذه المهمة التي يقتصر أداؤها على الكبار، وجُسّدت في أحداث الأعمال منها «زوج أبي» وهو فيلم بلغاري، والفيلم الأيسلندي «آخر جني من تلك الحسبة»، «مصيدة الآباء» الذي جسدت فيه البطولة طفلتان توأم محاولتين إصلاح ذات بين والديهما.

وإذا التفت الدارس لوجود الطفل في دور البطولة بالسينما العربية والمصرية بخاصة، سيجد الطفل قد ظهر مبكراً في الشاشة الكبيرة مقارنة مع ظهوره في أفلام باقي الدول العربية حيث أدت الطفلة مها عمار أدواراً لافتة للانتباه في السنوات الأخيرة محققة إيرادات جيدة من خلال فيلم «حرامية في كي جي تو» بطولة حنان ترك وكريم عبد العزيز، وقد كانت محط إعجاب الجمهور.. وسرعان ما اختفت لتعود للظهور بعد سنوات في فيلم«سيب وأنا أسيب» إلى جانب الطفل يوسف عثمان الذي شاركها في البطولة بعدما أدى دوراً مميزاً في فيلم «بحب السينما».

لم يقتصر نجاح الأطفال في السينما على طفل بمفرده أو طفلين بل امتدّ إلى البطولات الجماعية على غرار «الدادة دودي» الذي شاركت ياسمين عبد العزيز في بطولته مجموعة من الأطفال، ما أسهم في نجاح الفيلم. حول هذه الظاهرة يقول المنتج محمد السبكي: «وجود الأطفال في السينما المصرية مهم لأنه يضفي طابعاً خاصاً على الفيلم..».

ومما لا مشاحة فيه أن هناك بعض الأفلام أبطالها أطفال لا تزال تسيطر على شباك التذاكر سواء الأميركي أم غيره، إلا أن هذه الأفلام تتوجه عادة إلى الأطفال أو مصنّفة على أنها أفلام عائلية من أشهرها سلسلة أفلام، (Harry Potter) و(Home Alone) و(Spy Kids) وغيرها.

---

* للمقال مراجع تم حذفها لضرورات النشر الصحافي (الدوحة).

صلاح الدين الأيوبي بطل المسرح الدائم

عبد الرحمن بن زيدان

كما في التاريخ العربي، وكما في السياسة، وكما في سؤال الفكر، وكما في الأشكال السردية العربية في بعديها المعاصر والحداثي، ظل البحث عن صورة البطل الحقيقي الذي يعرف كيف يفك لغز كل الاشكاليات الاجتماعية، والحضارية، مرافقاً لكل أعمار السؤال الإبداعي حول سؤال الهوية والصراع مع الآخر لإنقاذ ما يمكن إنقاذه في الواقع للخروج من مأزق الغموض، واللبس، وكلما اقترب الجواب من جوابه إلا وتحولت صورة البطل إلى صورة إشكالية تتغذى من حدّة الصراع، ومن قوته، ومن أفقه الغامض.

والمسرح العربي - هو الآخر- لم يكن بمنأى عن هذا البحث، ولم يكن يعيش بمعزل عن طبيعة الصراع وهو يسعى إلى الانخراط في الإشكالية الحضارية العامة التي يعيشها الوطن العربي وهو يبحث عن بطل قومي تكون صورته مؤثثة بعلامات عروبية، فكان الاحتماء بالتراث يعني إيجاد بطل يعرف كيف يخرج منتصراً من الصراع الحضاري الذي تشهده الحياة العربية، في أزمنتها المتوترة، وفي نزاعها مع الآخر، الكولونيالي المحدد، والفكري الثقافي المجرد، وبهذا يريد أن يؤسس بمتخيله - هذا - المعادل الموضوعي لما يريده أن يكون بصورة البطل بديلاً عن غياب صورة هذا البطل.

كانت كل أعمار البحث عن هذا البطل تعيش في غمار التركيز على الأيقونات التي تعطي لصورة البطل معانيها الدالة على هذا البديل الموضوعي، تعويضاً لحالات الفقد، والضياع، واللبس كحالات تحكم التاريخ العربي في صراعه مع الآخر، بمعاني فهم معاني صورة البطل المبحوث عنه للزمن العربي حتى أن نشوء هذا المسرح من عصر النهضة العربية إلى الآن يعتبر نشوء محكوماً بكل الهزات العنيفة التي أضاعت فلسطين، وضاعت بعدها القدس كمدينة فيها كل الأحياز المقدسة التي تسكنها الذاكرة الإنسانية بالتراث المشترك، ومع هذه الهزات كانت صورة البطل في المسرح العربي تتبدل، وتتغير بهذه الهزات، وكانت علاماتها تنكتب بالمرجعيات الخفية والواضحة لإعطاء الصورة هويتها التي لا تختلف - غالباً - عن صورة الهوية العربية التي كانت وما تزال تتحول بما تفرضه عليها علاقتها مع الذات وصراعها مع الآخر، فصارت صورة البطل مدخلاً للوعي بتاريخ القدس، وكانت القدس باباً مشرعاً على التاريخ لفهم عمق الصراع.

مع صيرورة هذا المسرح كان المسرحيون العرب يبحثون لهذا المسرح عن صورة بطل ذي بعد عروبي، وكانوا يقتبسون من صورة البطل عند الآخر ما كانوا يكتبون به صورة البطل العربي الإيجابي بهدف التماهي مع صورته، لأنه النموذج الذي يجب أن يكون نموذجاً في التقدم، وفي التحضر، وفي النقد الاجتماعي، ويكون العامل المساعد على إعطاء الهوية مفاتيح المعاصرة.

في هذا الضياع كان المسرح العربي يكتب أمله في إرجاع المفقود بصورة البطل صلاح الدين الأيوبي الذي يجهر بصوت الحق، ويقدم صورة الأحداث، والصراعات، وينتصر على نقيضه، ومن كثرة رواج صورته فقد تبوأ مكانة خاصة في الذاكرة المسرحية العربية، لأنه كان يمثل ببطولته الصورة البهية المرسومة بصورة البطل الحقيقي المبحوث عنه لواقع مأزوم صارت صورته مهشمة في الوحدة التي يحكمها التشرذم، والصف العربي الواحد صار صفوفاً، ونزاعات ذهبت بما تبقى من الحلم العربي الذي كان يحلم بالوطن العربي الكبير.

كانت وظيفة ترويج صورة صلاح



الدين في العروض المسرحية في مصر، وانتشار هذه الصورة في العديد من أقطار الوطن العربي مدعاة إلى إثارة انتباه الساسة أن هذا البطل هو الذي سيكون المنقذ من أزمنة السكوت، والتخاذل، والضعف الذي دب في الذات العربية، لأنه البطل المحنك الذي أعاد عقارب التاريخ العربي إلى زمانها الحقيقي باسترجاع القدس.

وبما أن رسم صورة هذا البطل كانت تتكئ على معطيات تاريخية، وتسعف بحضورها تقديم صورة البطل المبحوث عنه للواقع العربي العنيد، وبما أن هذا البطل استطاع أن يعطي للتاريخ العربي دلالة السيادة الحقيقية على القدس، فإن التعامل مع صورته اتخذ مناحي عديدة حكمتها علامات متنوعة، كلها كانت تلتقي في ملتقى واحد، وهدف واحد، هو وضع الصورة ـ أولاً ـ في الجغرافية العربية التي شهدت كل أنواع الصراع مع الآخر، سواء كان هذا الآخر في صورة الحملة الصليبية، أو كان في صورة استعمار مهيمن، أو كان توسعاً استيطانياً عنصرياً، وهي الصفات التي بدأت صورة البطل صلاح الدين تقابل صور الدخيل، وتعمل على الدخول معها في مماحكة وصراعات حددت أفعاله، وسلوكه، وقراراته.

لقد ارتسمت صورة هذا البطل بمرجعيات (قومية) حكمتها أزمنة النهضة، وعدلتها أزمنة ما بعد النهضة بكل الأسئلة التاريخية التي جعلت صورته تصبح رمزاً تاريخياً عرف الكتاب المسرحيون الذين تعاملوا مع مقومات شخصياته، كيف يجعلون منه قدوة للبطل المحلوم به بعد النكبة، وبعد العدوان الثلاثي على مصر بتحالف بين إنجلترا، وإسرائيل، وفرنسا، وبعد حرب أكتوبر ليكون نموذجاً في العمل العسكري، والسياسي، والدبلوماسي، ليحقق الخلاص الممكن، والتحرر المحتمل من كل أشكال الاستيطان، والتهويد الذي تتعرض له الأحياز المقدسة في فلسطين.

بهذه المؤهلات تكونت صورة البطل في المسرحيات التي كتبته بالأبعاد التاريخية لتظل من بين الصور التي استثمرت رمزه وجعلته محملاً بحلم العودة ليعيد القدس، فصارت بتعددها تقدم أنساقاً بنيوية تعيد إنتاج الصورة بتاريخ الرمز، وتعيد إنتاج التاريخ في حقول معجمية أساسها اللغوي قائم على الاحتجاج على ما آلت إليه القدس، وقائم على الوفاء للذاكرة الجهادية للبطل. وغالباً ما كانت التقابلات بين صورة الشرق والغرب حاضرة في الكتابة الدرامية وهي تعيد تشكيل صورة البطولة العربية التي اتخذت من التراث أساس بناء الصورة، هذه التقابلات بين الأنا والآخر كانت تقدم صورة الشرق ببساطته، وإخلاصه، ووطنيته، برومانسية حالمة، وبالمقابل تقدم صورة الغرب الغازي الدساس.

لقد كانت هذه النصوص المسرحية التي رسمت صورة البطل والبطولة في المسرح العربي أمينة للمرجع الأول الذي انطلقت منه وهو رواية (Talisman) (التعويذة ـ أو الطلسم) للكاتب الإنجليزي السير والتر سكوت (-Walter Sscott1771 1832) والتي ترجمها بتاريخ 28 ـ 03 ـ 1893 نجيب حداد تحت اسم (السلطان صلاح الدين الأيوبي مع ريكاردوس قلب الأسد)، وبعد انتشار صورة البطل صلاح الدين الأيوبي كرؤية غربية لصورة هذا البطل الإسلامي، وانتشار هذه الترجمة قام فرح أنطوان بتقديم صياغة متكاملة لصورة هذا البطل في مسرحية (صلاح الدين ومملكة أورشليم) وهي النص الذي انطلقت منه العديد من العروض التي تم تقديمها في أرجاء الوطن العربي، وذلك من أجل معارضة الرؤية الغربية لصورة البطل بأخرى عربية تعتمد على إدماج العديد من العلامات التاريخية العربية الإسلامية، في علامات النص التاريخي، فصارت صورة البطل في كل العروض صورة للمقاومة تقدم التراث الجهادي في التاريخ العربي، وتوضح صورة البطل الذي يجب أن يكون مطابقاً لصورة الحاكم في الزمن المعاصر.

لقد كانت صورة البطل ناطقة بخطابات تدعو إلى الإخلاص في الجهاد، والدعوة إلى رفع لواء الدين، واستنهاض الهمم، والدعوة إلى المكارم الأصيلة، والقيم التليدة، وهي القيم الرمزية للبطل الذي كان يرسم بحضوره علامات الحكمة، والترفع عن الدنايا. وهو ما جعل صورته رمزاً لحكمته في سياسته وهي لا تتصالح مع الواقع، ولكنها صورة تعرف كيفية تدبير الواقع للانتصار على من يريد أن يبقي الاستيطان خالداً في الأراضي المقدسة.



تجليات البطل في الإبداع المسرحي

د. نوال بنبراهيم

إذا كانت صورة البطل في الإبداع المسرحي لم تتوان عن التغير والتطور من حيث استراتيجية الكتابة وتقنيات التجسيد الركحي (على الخشبة) بشكل جعلها تتجاوب مع منطق الحقب التاريخية وتحولاتها، فإننا نستطيع مع ذلك تتبع مقوماتها إلى حدود القرن الثامن عشر والوقوف على ملامحها التي تختلف من التراجيديا إلى الكوميديا. غير أنها ستجمع بعد ذلك بين مقومات الجنسين وستصبح خليطاً بين الرفيع والكروتيسك، فكيف ذلك؟

يعتبر البطل العمود الفقري في التراجيديا الإغريقية، بل أهم عنصر فيها، له مكانة اجتماعية سامية تمثل قيم المجتمع الأرستقراطي الذي يربط بين القيمة الأخلاقية للشخص الاجتماعي وعلاقة الدم والقرابة. ويمتلك صفات متميزة تجعله متفوقاً على عامة الناس. غير أنه تحل به المصائب نتيجة خطأ كبير يرتكبه، فيعاني آلاماً تثير في الجمهور الرحمة والخوف والشعور بالعطف.

ولم تنزح خصائص البطل التراجيدي في المسرح الكلاسيكي كثيراً عن نظيره في المسرح الإغريقي رغم أن الأول انبعث في ظروف تاريخية واجتماعية تختلف عن الثاني حيث ظهور التعامل النقدي، والاقتصاد التجاري المركنتيلي، والتحولات التي طرأت على المدينة - الدولة والتي جعلت هذه المرحلة تقطع مع النظام السابق.

و لقد عبر المسرح بدوره عن هذه القطيعة - وما خلفته من انشطار في الوعي الأوروبي - في الأعمال التراجيدية التي صورت أبطالاً منقسمين على أنفسهم لم يستطيعوا أن ينفصلوا عن المنظومة القديمة، وبناء على ذلك راموا إلى البحث عن القيم المفقودة أثناء مواجهتهم لمواقف جديدة تفرضها تحولات العصر، لذلك تأرجحوا بين البحث عن الحرية وصرامة النظام، بين القديم والجديد.

ومما لا شك فيه أن المجال الأرستقراطي أصبح منكمشاً في القرن الثامن عشر لصالح طبقة جديدة بزغت في المجتمع وهي الطبقة البرجوازية، وعرف العصر تحولات جذرية انزاحت عن الثوابت الذهنية القديمة وأعطت تصوراً جديداً للعالم، فقامت الدراما البرجوازية على أنقاض التراجيديا الكلاسيكية وكانت تطوراً طبيعياً للكوميديا، فصار البطل من الطبقة المتوسطة حيث عالجت حياته الواقعية واقتربت من تصوير الحقيقة من خلال المحاكاة.

غير أنه في أعقاب الثورة الفرنسية، ظهرت تيارات جديدة انزاحت عن التيار الكلاسيكي شكلت ردة فعل على الثورة الفرنسية وما خلفته من خيبة أمل لدى المبدعين دفعتهم إلى توظيف أبطال

يقدسون الفرد والحرية الشخصية، ويتسمون بالمبالغة في الشعور بآلام الحياة ومحنها، وبالانفعال والعاطفة المشبوبة.

ومما لا شك فيه أيضاً أن الثورة الصناعية خلال القرن التاسع عشر أفرزت قيماً جديدة اختلفت عن القيم والأفكار السابقة، وكان من أول اهتمامات الحركات السياسية والاشتراكية الموجودة في هذه المرحلة هو الطبقات الشعبية. ترجم هذا التحول المسرح الواقعي الذي اهتم بالواقع المعيش واختار أبطالاً ينتمون إلى الطبقة الشعبية.

ونظراً للاضطرابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها أوروبا خلال الحرب العالمية الأولى وما خلفته من دمار وخراب ومعاناة وآلام، بزغت تيارات مسرحية عديدة منها البادية التي أنكرت القيم القديمة والأنظمة والأشكال الفنية والجمالية والأخلاقية، ورفضت معتقدات المجتمع البرجوازي وكسرت القواعد الفنية منها تحطيم الصورة المتكاملة للبطل البرجوازي، لهذا أفرزت بطلاً غريباً وغير مألوف دائم الاحتجاج على الظلم والقسوة والعذاب.

ومنها الرمزية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية التي تمردت على القواعد المسرحية المتوارثة وابتكرت تقاليد جديدة تميزت بالدينامية، منها أنها استغنت عن مفهوم البطل بمفهومه التقليدي وركزت على تصوير الشخصيات ذات الحالات النفسية المضطربة التي تخلف أثر الصدمة لدى المتفرج.

وبناء على ذلك وظفت الرمزية والسريالية شخصيات غير محددة المعالم لا تملك تاريخ ميلاد أو ماضياً تعيش في كل مكان وزمان، لأنها في واقع الأمر مجموعة من الأفكار تتصارع فيما بينها لتفهم دورها في الوجود، وعرضت المشاعر والأحاسيس وجسدت الأحلام والرؤى الداخلية لتعبر على وحدة الإنسان وانعزاله وخوفه من المجهول.

كما وظفت التعبيرية أنماطاً شخصية بشرية عامة مثل رجل، امرأة، طبيب، غريب، عامل ... عوض استخدام شخصيات منفردة، أو وظفت شخصيات كاريكاتورية وغرائبية بالغ المبدع المسرحي في تصويرها لينقل تصوره الخاص عن الواقع بشكل ساخر. هذا التصوير الكروتسكي للبطل عوض العنصر التراجيدي وقدمه في صورة مأساوية أكثر عمقاً.

ولعل المتتبع معنا لاحظ التغيير الهام الذي طال مفهوم البطل- الشخصية الرئيسة- والذي تحول إلى حالات معاكسة بشكل أكثر وضوحاً مع مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية، حيث قدم شخصيات غير قادرة على العثور على مركز، تبحث دائماً عن معنى منفلت منها لتعكس استحالة تواصل الإنسان في عالم مأزوم ومفجع، لا يهمها تشويق الجمهور أو دغدغة عواطفه، بل تصدمه وتعمق الإحساس لديه بالقلق ساعية إلى تحريره من أوهامه وتعرية الأقنعة المحيطة به: الخيانة، والغموض.

وعلى نفس المنوال خلق المسرح المعاصر لنفسه فضاء فكرياً رفض المسلمات القديمة والتقاليد الفنية الكلاسيكية والحديثة التي تمتلك أسساً واضحة تميز بعضها عن البعض، ودخل مرحلة تاريخية أخرى تساير التطور التكنولوجي والإعلامي والتجاري والاقتصادي. وبدوره قوض المفهوم التقليدي للبطل، بل أصبح من الصعب الحديث عن مفهوم الشخصية بالمعنى المتعارف عليه، لأنها أصبحت ظلالاً تتخبط في المضامين الجزئية والأحداث المتشرذمة، وتعتمد كل اللغات الشفوية والحركية والتشكيلية والموسيقية.

ومن الطبيعي ألا يظل المسرح العربي بمنأى عن الفضاء الكوني، وألا يندمج في منظومة المسرح العالمي سواء كان اندماجاً استتباعياً منفعلاً بأساليبه ومضامينه وظرفيته السالبة والموجبة، أو اندماجاً واعياً يحفظ قدرة إبداعه ويتبين مدى ملاءمته مع المتفرج العربي من أجل إعادة إنتاجه في مجاله التداولي.

غير أن ما يميز المسرح العربي في الآونة الأخيرة - زمن الربيع العربي- هو أنه لا يهتم بتصوير الفرد - البطل الواحد - ولا يسعى إلى عرض مشكلة شخصية محددة، وإنما يعرض مشكلة جماعية وسلوكاً جماعياً إزاء الواقع الحاضر والتاريخ، ولا يكتفي بتناول القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فحسب ، بل يلقي اللوم على الأنظمة المنغلقة التي كانت أداة للقمع وسبباً في التخلف الاجتماعي والاقتصادي.

ومما لا يخفى علينا هو أن هذا المسرح يروم إلى بث رسائل تستهدف الجمهور الشعبي العريض محاولاً استفزازه وقيادته إلى الصحوة والالتزام بها، لهذا يطرح الأسئلة التي ينبغي أن يسألها المجتمع لحظات القهر والفقر والخوف والاضطهاد للوصول به إلى التحرر من الاغتراب. لذلك ينتقي أبطالاً ترفض الهروب والانعزال والارتداد إلى الذات، تتحمل مسؤولية أفعالها وتواجه مصيرها بالتعبير عن وجهات نظرها وتدافع عنها لأنها تصنع معالم شخصياتها من معترك المواقف الآنية التي تعايشها، وتختار لنفسها إما الشجاعة أو التخاذل، مثل عرض «انفلات» لفرقة سبيس للإنتاج من تونس، أو ترفض كل الأفكار الموروثة التي تكبل الحرية الفردية كعرض «صهيل الطين» لمسرح الشارقة الوطني من الإمارات، أو تحتج وتثور لأنه يتوزعها هاجس الأمل والشك، ولذلك تطالب بالحرية وتصارع من أجلها مثل عرض «امرأة من ورق» للمسرح الوطني الجزائري من الجزائر، أو تسعى إلى الشعور بوجودها حرة وسط هذا العالم، وبمعنى آخر تحررها من التراكمات التاريخية والأعراف المتداولة في عصرها، تنطلق من رأيها كأساس للقدرة والإرادة والمبادرة تتفاعل مع العالم الخارجي كعرض «فو أوف» لمسرح الأكواريوم من المغرب.

ولا يخفى علينا أيضاً أن هذا المسرح ظهر نتيجة الظروف الجديدة والوعي الجديد بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي أصبحت عليه البلدان العربية، ونتيجة الضغوطات التي يعيشها المواطن العربي، حيث أصبحت الحاجة ملحة إلى مسرح الاحتجاج الذي يستهدف تعرية الواقع وانتقاد المشاكل والدعوة إلى معالجتها، وتحفيز الجمهور على تغيير الواقع من خلال المشاركة في صنع قرارات عصره وتاريخه.

جيل واحد وأبطالهم شتى

استطلاع: محمود التونسي

من هو البطل؟

إذا سألنا هذا السؤال فهل سنجد إجابات تختلف كثيراً عن اقتراحات «جوجل» والتي تحمل أسماء لأبطال عرب يتكرر بينها اسم «البطل أحمد عبدالعزيز» لا بسبب بطولة الضابط المصري الشهيد في حرب فلسطين 1948، ولكن بسبب إطلاق اسمه على شارع في حي المهندسين بالقاهرة.

هل من الممكن رسم ملامح البطل بوضوح والاتفاق عليها أم أن الرؤى دوماً تختلف من شخص لآخر؟ وهل اختلفت صورة البطل لدى الشباب اليوم؟

استطلعنا آراء مجموعة من طلاب الجامعة، أتوا من بلدان مختلفة، وهم اليوم على بعد خطوات من التخرج، «انتظار» من تونس تقول إنّ «والدها هو بطلها في الحياة، ليس لمثاليته، بل لتضحياته من أجل أبنائه وعائلته، وكيف بدأ حياته من الصفر معتمداً على نفسه فقط وليس على والديه أو على أحد من إخوته السبعة، وكيف كان يسافر لبلاد بعيدة مثل ليبيا ليكافح وهو ابن الستة عشر عاماً كي يستطيع شراء كتاب، كان يناضل وحده حتى يقرأ ويقرأ ويعلّم نفسه دون مساعدة من أحد، وبالتالي ترى «انتظار» أنّ البطل ليس بالضرورة مثالياً فلا يخلو أحد من العيوب لكن حينما يكون لشخص ما نظرة ثاقبة للمستقبل ولديه القدرة على اتخاذ القرارات الصعبة في الحياة ولديه من الثقة بنفسه ما يجعله مطمئناً لنتائجها حتى وإن كان المجتمع ضده، وأضافت قائلة إن الرئيس الأول للجمهورية التونسية «الحبيب بورقيبة» رغم بعض قراراته الديكتاتورية لكنه يظل بطلها الثاني بعد والدها، حيث كان له من القرارات الجريئة ما أصلح كثيراً من وضع المرأة التونسية بالرغم من المعارضة الشديدة لتلك القرارات في ذلك الوقت والتي وصل بها الأمر إلى تكفيره واتهامه بالردة لمنعه ما أحلّه الله من تعدد للزوجات، وفي سؤال حول ضرورة كون البطل رجلاً أم من الممكن أن تكون امرأة أجابت «انتظار» قائلة إنها تظن أن في المجتمعات العربية يصعب وجود امرأة يمكن أن يعتبرها المجتمع بطلة إلا في حالات استثنائية وربما كل عشرات السنين ستطل علينا امرأة واحدة تثور ضد تلك الفكرة وتناضل لقضية ما، حتى بعد ثورات الربيع العربي التي رفعت شعارات تطالب بإسقاط أنظمة، إذ بها تُغيّر أشخاصاً فقط، لتبقى نفس الأفكار والعقليات والمرأة أيضاً كما هي، لكني متفائلة وأظن في المستقبل القريب سوف يتغيّر الكثير على الساحة العربية.

وربما تكون «انتظار» محقّة في تفاؤلها على عكس «مالك» من فلسطين، والذي يرى أن والدته هي البطل في حياته، بل إن الأم بشكل عام هي البطل الأهّم في العالم العربي، وتجسد كل الصفات التي نبحث عنها في البطل من شجاعة ونضال وإخلاص لقضيتها، حيث إنها في أغلب الأحيان تُضحّي بأحلامها وطموحاتها الشخصية من أجل الأسرة والأبناء، وأضاف أن المرأة بإمكانها أن تصبح البطل الرئيسي قريباً وخاصة في العالم العربي، ولنتذكر رسومات الفنّان العظيم ناجي العلي وتصويره لفلسطين بامرأة، وكذلك الشاعر الكبير محمود درويش حين قال «أحنُّ إلى خبز أمّي وقهوة أمّي ولمسة أمـي»، ليس فقط فلسطين، بل مصر وتونس والجزائر وجميع البلدان العربية أيضاً، فالأمّ دائماً هي الوطن.

ولا أريد أن أكون متشائماً حين أقول إنني أظن أن الأبطال على وشك الانقراض وربما لولا ثورات الربيع العربي، ولولا الحراك الثوري لكنا سنجزم بهذا، وحتّى نرى بطلاً جديداً فأنا أجد البطل بشكل عام ويوافقني في ذلك الرأي الكثير بأنه الفنان «ناجي العلي» والذي ولد بيوم لا نعرفه كمن أراد أن يفاجئنا بحضوره، وانتقد برسوماته الجميع معبّراً بشخصية «حنظلة» -الشاهد على انهزامية وضعف الأنظمة العربية- عن رفضه ومعارضته ونقده اللاذع الذي لم يسلم منه النظام الفلسطيني نفسه، أمّا على المستوى الشخصي فأمي هي بطلي الخاص وإن لم يوافقني أحد.

«فكرة البطل هي في حقيقة الأمر فكرة فلسفية» هكذا يرى «إسلام» من مصر الموضوع بأكمله، ومواصفات البطل من وجهة نظره تتحدد وفقاً لفكر كل جيل، فعلى سبيل المثال حينما درسنا في الصغر كيف كان عبد الناصر بطل ثورة يوليو 1952، وكيف كان السادات بطل حرب أكتوبر، ثم عاصرنا الثورات العربية لنجد أن الشعب هو البطل وليس أي شخص، لذلك بدأنا نشك في بطولات فردية عديدة ربما هي فقط من صنع أجيالها التي اختارتهم من خلال رؤية خاصة لتضع أسماءهم في التاريخ،



David Plunker - أميركا

وأتمنى أن تتغير هذه الفكرة ويدرك الجميع أنهم جزء من هذه الصورة للبطل التي هي في رأيي صورة جماعية، ولذلك حينما سألنا «إسلام» عن البطل الرئيسي الأكثر تأثيراً بحياته قال إن هذا البطل من وجهة نظري هو مجرد قدوة تظهر أمامي في مراحل حياتي لأستفيد منها بشكل إيجابي وهي تتجدد دائماً، فكان قدوتي في المدرسة شخص آخر غير قدوتي وأنا على وشك التخرّج من الجامعة.

وقال «عبد الله» من قطر إنّ البطل في الحقيقة هو من يستطيع إيجاد بطله الحقيقي والإجابة عن سؤالنا، أمّا عن مواصفات البطل من وجهة نظره فيرى «عبد الله» أن التحدّي دائماً هو السبب في ظهور الأبطال، لذلك فمن يستطيع الخروج عن المألوف وكسر التابوهات التي صنعتها المجتمعات وينجح في الابتكار والإبداع سوف يصير بطلاً بلا شك، وأضاف أن البطولة في رأيه غير مرتبطة بالحجم أو القدرات الذهنية الفذة بقدر ما هي مرتبطة بالقدرة على توظيف القدرات الحقيقية المتاحة واستغلالها بالشكل الأمثل وخاصة في عالمنا المعاصر الذي تخلّى عن الصورة النمطية للبطل الأسطوري، أي أنّ الحديث عن القدرات المحدودة ما هو إلا انهزامية وضعف إرادة، فالبطل الحقيقي ليس فقط من يتعامل مع الواقع بصعوباته ويتغلب عليها بل أيضاً من يحلم ويفكر دائماً في المستقبل ليحجز لنفسه مكاناً به.

«هل أتى أبطال بعد رحيل عبد الناصر؟ لا تحدّثني عن البطولة أرجوك فقد أصبحت مجرد حاجة اجتماعية ملحّة في ظل غياب البطل الحقيقي، الكلمة نفسها لم تعد سوى معاكسة ليس إلّا» قالتها «دينا» وهي تبتسم ابتسامة لا تخفي مرارتها مما آلت له أحوال بلدها مصر، واستطردت قائلة -كمن كان ينتظر الفرصة لـ «الفضفضة» كما يسميها أهل مصر- هل تُصدّق تلك الألقاب؟ بطل الحرب والسّلام.. بطل الطلعة الجوية؟ ليس هناك أبطال صدّقني، نعرف ذلك جيداً، لكننا فقط لا نستطيع الاعتراف بذلك والعيش بأمان، الكلمة نفسها فقدت قيمتها على المستوى الشعبي حتى أصبحت مجرد معاكسة وقحة تسمعها النساء يومياً بشكل مبتذل، ليس فقط في مصر بل في العالم أجمع، سياسة أو رياضة أو فنّ.. هل كان صدام الديكتاتور بطلاً؟ هل كان بن لادن بطلاً؟ أو حتى أردوغان؟ لا أفرض رأيي على أحد، لكننا كعرب حينما لا نجد بطلاً محلّي الصنع فسوف نستورده.

وسواء اتفقت مع آراء «انتظار ومالك وإسلام وعبد الله» أم لم تتفق، فهذا لا يمنع من الاعتراف بأنّ صورة البطل قد تغيرت على مدار التاريخ مراراً وتكراراً وتحررت من قوالب ضيقة مثل العضلات المفتولة والأعمال المهيبة التي لا يقدر عليها سواه، بخلاف الشجاعة والشهامة وغيرها من الصفات الشهيرة للبطل على مدار العصور، لكن هذه القوة الجسدية ليست بذات الأهمية الآن نظراً لاختلاف طبيعة الصراعات والتحديات عن الماضي، فوجدنا الصورة وقد أصبحت أشمل في تعاملها مع البطل كبناء متكامل من جسد يحركه عقل وليس عقل بداخل جسد فظهر «غاندي» ضئيل الحجم كبطل قومي ألهم العالم بأسره وليس الهنود فقط للسعي وراء الاستقلال ومحاربة الظلم، وظهرت بطولات رياضية لا تعتمد على القوّة البدنية لتفرز لنا فيما بعد طفلاً أميركياً اسمه «صموئيل سيفيان» وقد صار بطلاً في الشطرنج وهو لم يتجاوز التاسعة من عمره، وبطولات رياضية أخرى في سباقات السيارات «الرالي» لنتعرّف من خلالها على البطل العالمي القطري «ناصر العطية» والأمثلة كثيرة ومتعددة، ليس في صورة البطل القومي أو الرياضي فحسب بل في صورة البطل في السينما والأدب كذلك، فأصبح الهدف في معظم الأحيان بقاء صورة هذا البطل لأطول وقت ممكن داخل وجدان المتلقّي لا أن تختفي الصورة وتتلاشى البطولة سريعاً بعد الانتهاء من القراءة أو المشاهدة، فصار البطل أكثر واقعية وقرباً من المتلقي لاسيما جمهور الشارع بحيث انتشرت صورة الصعلوك البطل بشكل مبالغ فيه -على الرغم من صدقه مع الأسف- على الشاشة في ظل أزمة اقتصادية وانتشار كبير للفقر ليتفاعل معه المشاهد ويشعر بأنه سبق وقد التقى بهذا البطل الصعلوك في الواقع من قبل سواء كان متمثلاً في صورة «روبن هود» أم في صورة «منصور الحفني»، وحتّى في السير الشعبية والتي اختفت تقريباً في العصر الحديث بعد أن كانت تلعب دوراً بارزاً في نشر القيم والأخلاق لأبطالها الذين يتسمون دوماً بكل الصفات الاستثنائية التي تتجمع في شخوصهم وتتضاعف عدة مرّات على لسان الراوي أو الحكواتي، لكنها وإن ظهرت ربما ستصبح أكثر تماشياً مع فكر وثقافة هذا الجيل لتخلو من بعض المبالغة الزائدة في قدرات البطل الجديد، لأنهم بالتأكيد سيبحثون في مصداقية الرواية على شبكة الإنترنت بمجرد انتهاء الراوي من سرده، لذا فذلك البطل الذي ربما يمكنهم قبوله والاعتراف به هو ذلك الذي لن يسمعوا عن بطولاته أو يهبط عليهم من السماء بل إنّه سيخرج حتماً من بينهم.



أسبوع في وهران

كان البهاء لمدينة تعـــ

هناك طريقة يسيرة للتعرف على مدينة ما: هي أن نعرف كيف يشتغل فيها سكانها، وكيف يحبون، وكيف يموتون. وفي مدينتنا الصغيرة كل ذلك يحدث معاً، بصورة واحدة... ولعل ذلك من تأثير الإقليم، أي أن الناس فيها يضجرون ويجدّون في اكتساب العادات.

الطاعون / ألبير كامو



ــــطي ظهرها للبحر

محسن العتيقي



كأن لسان حالها يردد رغبة إليوت «لا أريد مستقبلاً يفصلني عن الماضي»، ورغم غفلة المرمم، فهي مدينة في عهدة ذاكرتها، وهي الدائنة لأهلها المدينين لها بحنين مستمر. كانت أيامنا السبعة في وهران، بمناسبة مهرجانها السينمائي العربي في دورته السادسة، أقل مما تستحقه المدينة قياساً ببذخها التاريخي. وسط مشاهد الازدحام القصوى مر الأسبوع سريعاً، وقد فهمنا أن رجلي الأمن اللذين ظلا يرافقان الحافلة التي تقلنا من الفندق إلى دور السينما أربع مرات في اليوم، كانا يفسحان الطريق للحافلة حتى ندرك مواعيد العروض، فيما كان يبدو الأمر منذ أول يوم أن مهمتهما هي الحرص على سلامة الصحافيين وضيوف المهرجان فقط. وهذا ممكن أيضاً، نظراً للإجراءات الأمنية المبالغ فيها في الجزائر، فمن المطار إلى الفندق، كما عند العودة، فُتِّشنا وأمتعتنا مرات متكررة بطريقة تقليدية للغاية.

في شارع العربي بلمهيدي، وهو شريان المدينة المخلد لأحد مؤسسي اللجنة الثورية للوحدة والعمل في مارس 1954، كنا نتفرس تدفق وجوه الراجلين وهم يسيرون أسرع من بطء السيارات. وقد تبين أن إيقاع الشارع لا يتبدل طوال اليوم باستثناء الجمعة والسبت، فهذان اليومان، فضلاً عن قسية الجمعة، هما بمثابة استراحة للمدينة، المقاهي، المطاعم، الدكاكين، واجهات المحال التجارية... الناس يختفون عن الأنظار طوال النهار فتختفي بغيابهم سيارات الأجرة بطبيعة الحال. هذا الغياب النهاري، مقارنة بالضجة التي لا تتوقف باقي الأيام، يوحي بالموت، موت الحركة كما عبر الزميل منصف الشراط في خيبته المريرة مع الصراف الآلي ثم مع البنوك بعد جهد أدى به في نهاية الطواف إلى التساؤل: إلى أين ينهب الجميع طوال النهار؟.

لعل ألبير كامو لم يصدر رواية «الطاعون» عام 1947 كي يسرد سنوات الموت فقط، بل ليتنبأ بمستقبل مدينة هي اليوم كما وصفها، مواطنوها يعملون كثيراً

من أجل الإثراء، وهم يهتمون خاصة بالتجارة، ويوجهون عنايتهم قبل كل شيء، حسب تعبيرهم، إلى تدبير الأشغال. على أنهم يتنوقون بالطبع هذه المسرات البسيطة، فهم يحبون النساء والسينما والاستحمام في البحر... ولكنهم، بكل تعقُّل يحتفظون بلذائذهم هذه إلى مساء السبت والأحد، فيما هم يحاولون في سائر أيام الأسبوع كسب كثير من المال. وهم حين يغادرون مكاتبهم مساء يجتمعون في المقاهي... وإن رغبات الشبان فيهم عنيفة وعابرة. وبالفعل، كان بعض الشباب الوهرانيين يخرجون من السينما لما يتضمن الفيلم مشهداً ساخناً، وأحياناً كنا نسمع ردة فعل احتجاجية بالشكل الذي يمكن التعليق عليه بطريقة غير التي تحدث عنها ألبير كامو فيما يخص حب الوهرانيين للسينما إبان سنوات إقامته في وهران. وينبغي الإشارة إلى أن الانسحاب لمجرد قبلة سينمائية يقابله شغف اقتناء الأفلام المقرصنة، إذ بجوار سينما السينيماتيك يوجد متجر بحجم مطعم شعبي تباع فيه كل أصناف الأفلام بأثمنة مناسبة جداً.

تغيرت أيام الراحة من السبت والأحد إلى الجمعة والسبت. شارع العربي بلمهيدي في هذين اليومين لا تدب فيه الحيوية إلا بعد السابعة مساء. عدا ذلك، فباقي أيام الله يقاس نبضها بدقات قلب الموظف العمومي، وبائع الملابس، والطوابير على محلات pâtisserie التي يستعيض بها غالبية الناس عن الشوارما والبيتزا، إذ من الصعب العثور على مطعم أو مقهى دون متاهة تمتد مسافات طويلة، كما هو البحث عن البنوك والصرافات، أو مخادع الهواتف. لكن الصورة التي يعكسها الجو العام في وسط وهران، أن السياحة غير واردة، وأن المدينة مكتفية بذاتها وبزبائنها النمطيين، وبالتالي فإن زائر وهران عليه أن يتسلح بقدر من العدة، وتقمص الانتماء، وهذا كاف لتكييف الرحلة مع حركة المدينة.

ومن الغريب أن تحتفظ وهران بهذه المزايا بعد كل هذه السنوات، لقد كانت كذلك بالوصف الذي نقرؤه عند ألبير كامو، فما «إن يكتسب المرء عاداته حتى يقضي أيامه من غير صعوبة. وما دام للعادات في مدينتنا حظوة، فبوسعنا القول إن الأمور فيها على خير ما يرام. ولا ريب في أن الحياة، من هذه الزاوية لا تستهوي كثيراً. هذه المدينة الخالية من أي مظهر متميز ومن كل نبات وروح، توحي آخر الأمر بأنها مريحة، فيستنيم إليها الناس».

ليس صعباً أن يألف زائر مدينة كوهران. بالنسبة لي كمغربي، شعرت بأني وسط بولفار طنجة، أو شارع التهامي الوزاني بتطوان. وقد ازداد الإحساس بالشبه، لما شعرت أن نادل مقهى لم ينتبه إلى لهجتي المغربية، إلا بعد شك وتأمل داما لبرهة، ولما تبين من الأمر لم يتردد في مناداتي بـ «ابن عمي»، كان ذلك مبعث سرور بالنسبة لي، بحيث كانت أول مرة أتوقف فيها عند معنى «الوطن الثاني»، المعنى الذي غالباً ما يتردد في المجاملات التلفزيونية، لكنه في هذه اللحظة كان معنى ملموساً بحجم ما أثاره تشابه النطق وتطابق البنيان، إذ كان يكفي القول هذه الزنقة هي نفسها الزنقة الفلانية في تطوان أو طنجة... وأما عن الوهرانيين ففي سحناتهم تاهت ملامحي.. وفي وجوه الناس ذاكرة شَبه بلا حدود.

ونحن في مطعم وسط المدينة، قدم لنا النادل قائمة الطعام، معظمها سلطات وأطباق أوروبية. سأل أحدنا النادل: ماذا تقترح علينا من مطبخكم؟.

أعمق تأثيراً وأبقى من تطابق المعمار تداخل الهويات الثقافية، فكما دوّنت الهندسة تاريخ وهران، وصهرت فيه زمن البايات الأتراك، والإسبان والفرنسيس، والديانات الثلاث، ففي المطبخ الوهراني شيء من هذا التعاقب، تختلط فيه نكهة المحلية بالعالمية حتى يختلط الطعم على المتذوق فلا يستبين هوية ما يأكله إن كان فرنسياً أو إسبانياً أو وهرانياً قحاً. هذا بالتأكيد ينطبق على قائمة المطعم غير الشعبي والفندق المصنف، ولا شك أن الأصل الألذ في بيوت الوهرانيين لا خارجها، وهو ما اتضح بضمانة من النادل، ستأكلون «طاجين» كما لو كنتم في بيت وهراني.

جمهورية بحرية

حسب الحفريات القديمة، وهران هي «إفري»، ومعناها (بالأمازيغية) الكهف، وهي، أي وهران، غيران لا تزال موجودة ومعروفة، سكنها البربر والأولون قبل الميلاد. ورغم هذا الأصل الضارب في التاريخ البشري، فإن مؤرخي الجزائر يتحسرون على شح الاهتمام المحلي، فالمهدي بن شهرة، وهو مؤرخ جزائري، يذكر في مقدمة كتابه «تاريخ وبرهان بما حل بوهران»: «لقد اهتم بتاريخ وهران غيرنا من المستشرقين وقبعنا في كرسي بآخر عربة القطار»، وفي وصفها يقول: «هذه المدينة صاحبة الجدار العملاق والتي دوخت الآفاق بدون زيادة ولا نفاق، لقد أُخليت وأُحرقت وخربت عدة مرات في حياتها الطويلة، وكانت دائماً تعمر وتعمر من جديد... » كان دمار وهران تارة بالزلازل، وأعظمها آخرها عام 1790، وتارة بالتخريب على إثر الحروب القبلية بين البربر، وفي التاريخ المعاصر دمرها الإسبان وجددوا بنيانها على منوالهم. وكانت كلما جدّد معمارها صارت أبهى من الأول.

ولبهائها لم يرد الاختلاف في وصفها. فقد وصف وهران



المسرح الجهوي عبد القادر علولة تحفة معمارية عظيمة، وهو في الأصل دار أوبيرا. بموجب قرار تأميم المؤسسات غداة الاستقلال، أطلق عليه اسم المسرح الوطني الجزائري، ثم المسرح الوطني للغرب الجزائري، ومنذ عام 1972 أصبح مؤسسة رسمية، تسمى حالياً المسرح الجهوي لوهران، عبد القادر علولة، تكريماً للكاتب المسرحي الجزائري (1939 - 1994).

وذكرها غير قليل من الأعلام في كتبهم ومصنفاتهم. جاء في معجم البلدان لياقوت الحموري: وهران مدينة على البر الأعظم من المغرب، بينها وبين تلمسان سرى ليلة، وهي مدينة صغيرة على ضفة البحر وأكثر أهلها تجار لا يعدو نفعهم أنفسهم... قال أبو عبيد البكري (المؤرخ والجغرافي توفي عام 1094م): وهران مدينة حصينة ذات مياه سائحة وأرحاء ولها مسجد جامع، وبنى مدينة وهران محمد بن أبي عون ومحمد بن عبدون وجماعة من الأندلسيين الذين ينتجعون مرسى وهران. ويصفها ابن خلدون: «وهران متفوقة على جميع المدن الأخرى بتجارتها وهي جنة التعساء. من يأتي فقيراً إلى أسوارها ينهب غنيا»، وقال الإدريسي: «وهران على حافة البحر، تواجه ألميرية على الساحل الأندلسي ويفصلهما يومين من الإبحار. مرسى الكبير هو ميناء ليس له مثيل في كامل الساحل البربري، تقصده سفن الأندلس غالباً. وهران وافرة الثمار. سكانها هم رجال أفعال، أقوياء وفخورون»، وأما ليون الإفريقي فوصفها: «مدينة كبيرة تتوافر على مرافق وجميع أنواع الأشياء اللائقة بمدينة طيبة، كالمدارس والحمامات، والمستشفيات والفنادق، ويحيط بالمدينة سور جميل عال».

في جولتنا الفضولية طفنا وسط المدينة، وقبل اتجاهنا نحو المتحف الوطني أحمد زبانة، كنا في ساحة «أول نوفمبر» حيث يعلو ممجداً نصب تذكاري للأمير عبد القادر، ويكاد يناهز ارتفاعه القبة الباروكية للمسرح الجهوي عبد القادر علولة المرتفع عن سطح الأرض بحوالي 22 قدماً. كانت المقارنة التي دونتها مبالغاً فيها، نصب تذكاري لبطل ملحمي يضاهي شموخ المعمار الباروكي. ولما أطلعت الزميل منصف الشراط عليها، علق بعد محاولة فاشلة في تصوير مشهد ركاب داخل حافلة مهترئة من نوع سوناكوم: إنها مقارنة معقولة، والذي وضع نصب الأمير عبد القادر على سند بهذا العلو، كان بصدد تخليد رمز وطني، وهو بالنسبة للجزائريين أهم من رمزية العمارة الباروكية. ثم استطرد: في الواقع هذه مقارنة مجازية، ولا أحد سيصدق أن نصب الأمير عبد القادر يوازي ارتفاع المسرح الجهوي، كما أن الأدراج تزيد من علوه، بينما نصب الأمير يفترش الساحة العمومية وسنده بالكاد كشجرة ماموت لم تبلغ ذروتها..

ابتعدنا عن ساحة «أول نوفمبر 1954»، وبمعية باقي الزملاء قصدنا الكورنيش، وهو ذو إطلالة مشوشة على البحر، بحيث يضيق أفق النظر باعتراض الميناء، مما يجعل الاستمتاع بمنظر البحر منعدماً



شارع العربي بلمهيدي

إلى حد كبير، ولولا المرسى لكانت مطابقته المعروفة مع واجهة نيس البحرية جديرة بالمقارنة. سألت منصف الشراط: هل حرّم منظر البحر على الوهرانيين حتى لا يتسع خيالهم؟ وكان جوابه بأن سؤالي ينطوي على مضمون اجتماعي متعلق بدراسة المجال الجغرافي وتأثيره على الناس، وعلى كل حال فالمرسى أقدم من ملاحظتك الخلدونية.

قلت لمنصف، المنحدر من توأم وهران، وجدة المغربية، ويعرف وهران جيداً وله زيارات متعددة لمهرجان أغنية الراي، قلت له تعزيزاً لانطباعي، إن ألبير كامو تحدث عن بحر وهران وقال عنها بكل أسف إنها تولي هذا الخليج ظهرها، فتعذرت من جراء رؤية البحر الذي لابد دائماً لإدراكه من الذهاب إليه.

في طريقنا تبادلنا الانطباعات، سمعت أحدهم يجمل ملاحظته قائلاً باهتمام المندهش، وقد أصاب في كلامه: لولا شح العناية بهذه الأرصفة والمباني لتخيلت نفسي في نيس الفرنسية، أو في العاصمة الإيطالية.

وهران تولي الخليج ظهرها فتعززت رؤية البحر الذي لابد دائماً لإدراكه من الذهاب إليه

ابتسمت زميلتنا القوقازية، وقالت بلسانها العربي الفصيح: وسط هذه الأجواء يراودني إحساس بأنني لازلت في موسكو، ولا أعرف إن كانت قناة روسيا اليوم ستتخذ تقريري على محمل الجد؟!. ثم ردد زميلنا البغدادي مقاطعاً: الأحياء التاريخية تختلط فيها العمارة الإسبانية، والتركية والفرنسية. وبينما بدت المعلومة بديهية للزمرة، كان هشام السوداني يصوب عدسته في الأفق نحو كنيسة السانتا كروز، وفي هذه اللحظة، وبينما كنا ندير ظهورنا للميناء اقترح منصف الشراط أخذ صورة جماعية يتكفل هو بإنجازها. وقد صاح هشام بعد ذلك: ألا ترغبون في صور داخل السانتا كروز؟

في مساء اليوم السادس، خرجنا من سينما المغرب الواقعة بشارع العربي بلمهيدي، وفي الحقيقة كان خروجنا المبكر، نحن الثلاثة، إما لمشاهدة عرض موازٍ في سينما السينيماتيك، أو لأن الفيلم يكون رتيباً فلا يحفز على الاهتمام، وهذا وفر لنا بعض الوقت للتجوال والانغماس وسط الأحياء.

في هذا المساء كنا ثلاثة في مقهى، وثالثنا صحافي وهراني. كان المقهى شعبياً، وكراسيه مرقعة وغير آمنة، وكان حال المقهى سبباً وجيهاً ليداعب منصف الشراط مرافقنا: طريقة جلوسنا وشكل الخدمة لا يليق بالباهية.. حرك ابن البلد كتفيه نحو الأعلى قائلاً: لقد كانت كذلك ولم يبق غير الأطلال، وكان البهاء في كل شيء. سأله منصف مجدداً: هل تعتقد بأن فرنسا دخلت لتنشر الحضارة في الجزائر. أجاب رفيقنا ساخراً: لما دخل جنودها كانت نسبة الأمية في فرنسا 45 ٪، ثم استطرد: هل تعرفان بماذا صرح شاتوبريان؟ لقد قال: إن فرنسا كلها استيقظت على صوت أبواق الحرب فاندفع للتطوع أناس من مختلف القطاعات، أشباه الجنود، وقدماء المحاربين في جيش نابليون الأول، والمتسكعون... بل ومن المدنيين من دفع مالاً للجيش كي يسمح له بالمشاركة على أن يدفع له راتب شهري بعد ذلك، ومنهم الأدباء والمؤرخون والطباعون والكتاب والصحافيون والمحامون والرسامون والمترجمون. ولسوء حظهم اتخذ سارتر منذ 1956 في مجلته «Les Temps modernes» موقفاً معادياً لمشروع جزائر فرنسية.

لوهران توأمة مع مدن كثيرة: صفاقس، أليكانتي، ديربان، بورد، داكار، هافانا... لكنها مع وجدة المغربية المحاذية لحدودها تشكلان علاقة سيامية في المصاهرة والتراث والجغرافيا المكسورة، وكلتا المدينتين تطلان من شرفة على نومهما وحلمهما في انتظار كسر الحدود..



مرزوق بشير بن مرزوق

الربيع العربي والمسرح

شهدت العاصمة القطرية (الدوحة) خلال شهر يناير الماضي تظاهرة مسرحية هامة، أنجزتها الهيئة العربية للمسرح ومقرّها الشارقة، والهيئة بحد ذاتها تعتبر إنجازاً ثقافياً متميزاً في مجالات الفنون المسرحية، حيث يعود الفضل في إنشائها إلى الشيخ سلطان القاسمي حاكم الشارقة، وهو واحد من أهم الرعاة في مجالات الثقافة المختلفة على مستوى العالم العربي، هذه الهيئة هي الحاضنة الوحيدة، حالياً، للفكر المسرحي بكل أبعاده على مستوى الوطن العربي، وتكاد تكون هي الملجأ والملاذ الأخير (للمبتلين) بحب المسرح.

تشكل العروض التي تتولى الهيئة العربية للمسرح رعايتها خلاصة اختيارات دقيقة للعروض المسرحية المشاهدة على مستوى الوطن العربي، وبالتالي يمكن اعتبار هذه العروض، التي تتنافس على جائزة (سلطان القاسمي)، معياراً ومؤشراً على حال المسرح العربي فيما يطرحه من أفكار ورؤى وسينوغرافيا. إنها بورصة المسرح بلغة السوق، حيث الارتفاع والانخفاض في مستوى هذه الحالة. كما يمثل لقاء المهتمين في مجال المسرح من كافة أرجاء الوطن العربي، في مكان واحد، فرصة هامة للنقاش والحوار والتقييم ورصد المسيرة الشاملة للمسرح.

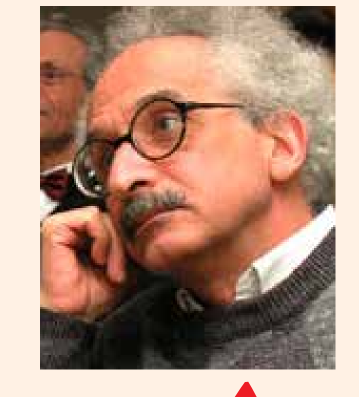
لقد عنونت الدورة الخامسة لمهرجان المسرح العربي في الدوحة فعالياتها المسرحية بعنوان (من أجل مسرح عربي جديد ومتجدد)، وهو عنوان مرتبط بالقضية الحاضرة والأهم على مستوى الوطن العربي، قضية الحراك الشعبي والوطني في عدد من الدول العربية، وخصص لذلك ندوة بعنوان «أي ربيع للمسرح في الوطن العربي في ظل الربيع العربي؟».

في مداخلة لها أكدت الدكتورة نهاد صليحة من مصر أن المسرح المصري عكس حالة الولادة المتعسرة للربيع العربي الذي سبَّب آلاماً شديدة وقلقاً دائماً مستمراً، وتأرجحاً بين اليأس والرجاء. وبغض النظر عن المستوى الفني لتلك العروض فهي جميعاً تستعرض العلاقة بين الواقع والأحداث من ناحية، وبين تفسير الأفراد لها باعتبارها حقيقة أو واقعاً حقيقياً من ناحية أخرى.

ومن جهتها أشارت التونسية زهيرة بنت عمار إلى أنه رغم ما حدث، بعد اشتعال الثورة في تونس، من محاولات البعض فرض هيمنة معنوية للتأثير على الفكر والإبداع، إلا أن المسرح التونسي ظل صامداً أمام جميع أشكال التيارات الفكرية الرافضة لمبدأ الاختلاف، ورافضاً كل أنواعِ الرقابة، متحدياً المنطق التكفيري لبعض التيارات التي تحرِّم الفنون، ولا تؤمن بالفن كرقي حضاري ورسالة نبيلة.

لقد أكد معظم المشاركين على أن يتمسك الفن المسرحي بقواعده وأدواته وثوابته الفنية، لأنه ليس حراكاً آنياً، وليس ردة فعل انفعالية لحظية، إنما هو رؤية بعيدة، رؤية متحركة وليس رؤية جامدة تتوقف عند لحظة الثورة وتنتهي مع خمود الحماس الأولي لها. على الفنان المسرحي أن يتمسك بالقراءة المتأنية للأحداث المتغيرة، ويتجنب إنتاج أعمال تعتمد على ردود الفعل الآني، وعدم تقديم تنازلات في قواعد الفن المسرحي وتبرير ضعفها الفني لكونها ردود فعل وقتية لمجريات أحداث الثورات.

إن المستقبل بالحتمية سوف ينتج لنا أعمالاً مسرحية مكتملة موضوعياً وفكرياً وفنياً، بعد أن يبتعد الفنان المسرحي عن لحظة الانفعالات والحماس الأولى لقيام الثورات العربية، حينها سوف يكون راصداً موضوعياً لأحداثها، ينتقل بالعمل المسرحي من الصور الفوتوغرافية الانطباعية المباشرة، إلى رسم لوحة فنية شاملة ومجردة تعبِّر عن روح واحدة، ونفْس واحد، وإنسان واحد، ومعبِّرة عن كل من قاموا وضحّوا واستشهدوا من أجل مستقبل عربي مزدهر.



صنع الله إبراهيم

هناك تشابك بين عالمي وعوالم الكثيرين، فالغموض أو الجو العبثي في كتابة النص لدى كافكا مثلاً واعتمادي على هذا البعد في كتابة بعض الروايات لا يعني بالتأكيد أنني أشبه كافكا، أو أنني كافكا هذا العالم العربي، ولماذا أنا فقط، فبعض أعمال نجيب محفوظ مثلاً تعتمد على هذا الأسلوب في الكتابة.

88

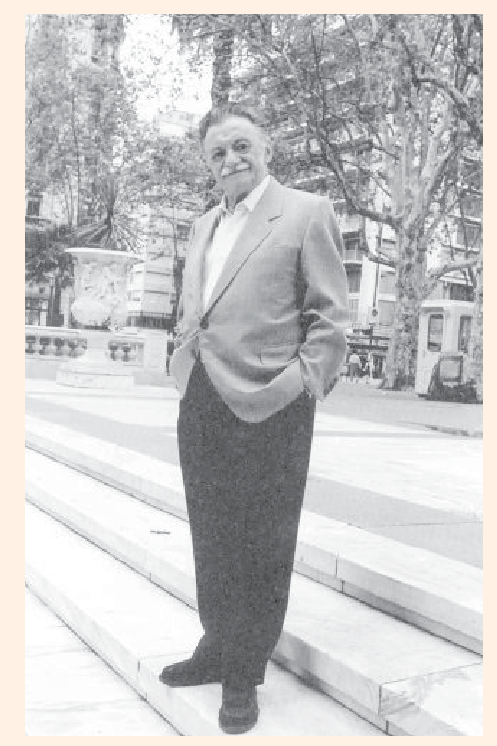
أدب

ترجمات

محض شُرود

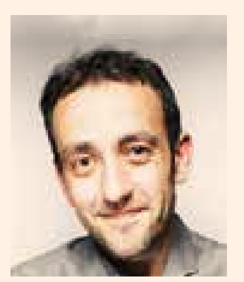
ماريو بينيديتي

وهكذا، وكما جابَ طرقات أرضه وشوارِعها، بدأ بالتجوالَ في الَدّول، قاطعاً الحدود، والبحار. لقد كان شارداً تماماً. وفي معظم الأحيان، لم يعلم بأي مدينة كان، لكنّ ذلك لم يدفعه للسؤال. ببساطة، كان يواصل سيره،وفي جميع الأحوال، إن أخطأ، لم يعنه العدول عن خطئه. وإذا ما احتاج شيئاً، سَواء للأكل أو النوم، كان يعرف أربع لغاتٍ تمكّنه من السعي إلى غايته



104

جيروم فيراري




أكتب غالباً عن الأمكنة التي أعرفها، كي أكون دقيقاً في وصفها وفي تحديد خصوصياتها. مع العلم أنه في السابق، لم يكن من الشائع التحدث عن كورسيكا في الأدب والرواية الفرنسيين. هناك كثير من الأحكام المسبقة التي تسكن مخيلة الفرنسيين عن المنطقة.

مقاسات الذاكرة

في «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد» يقدم أمجد ناصر إحدى أهم الكتابات التي تناولت الحصار الإسرائيلي لبيروت.



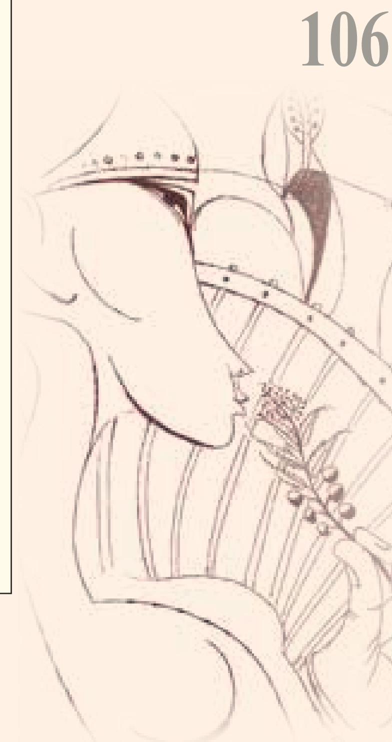
نصوص

قصائد

- سنان المسلماني
- مهدي المطوع
- محمد اللغافي
- عزمي عبد الوهاب
- محمد القذافي مسعود

قصص

- سناء بلحور
- أروى التل
- أحمد عمر
- سقراط آدمز
- علاء البربري

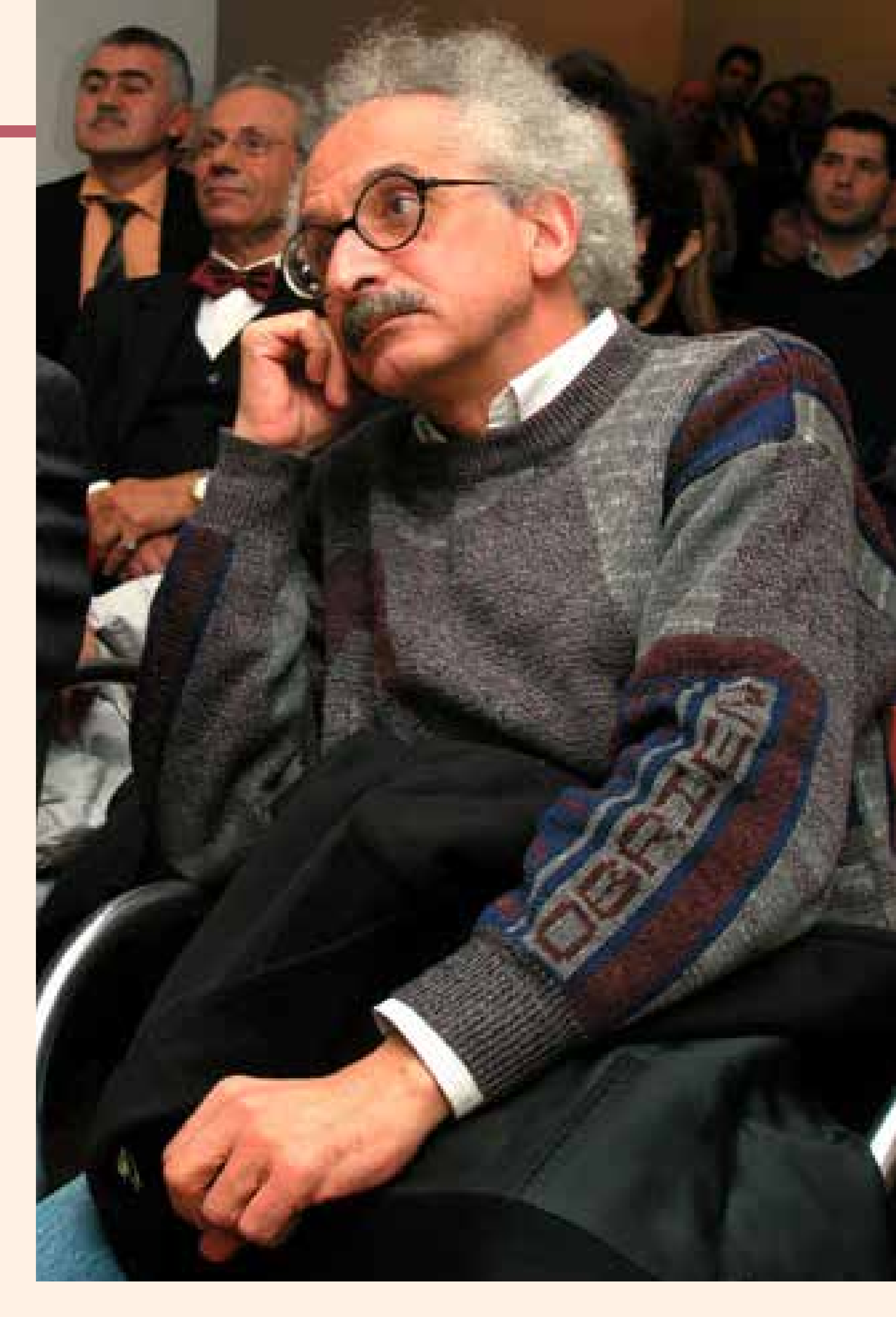


كتب

أيام في بابا عمرو

موت وولادة في اللحظة نفسها

في الوقت الذي يخرج الآخرون أو ينوون الخروج، يستيقظ في ضمير الكاتب واجب العودة، رحلة معاكسة إلى الوطن، ليكون قريباً ممّا يجري، وليكتب شهادة حيّة من قلب الحدث المستعر.



صنع الله إبراهيم:

حاولوا شراء صمتي عن جرائم النظام

حوار - **محمود شرف**

ما زالت عيناه تتقدان بنكائه الذي يضعه في مصاف الفئة الأولى حينما نتحدث عن روائيي عالمنا العربي، إلى جوار أدوات الكتابة الروائية التي امتلكها مبكراً. منذ روايته الأولى: «تلك الرائحة»، وضح أن الرواية العربية ربحت كاتباً كبيراً آخر، مع حداثة سنه وقت كتابتها، وبرغم كل هذا العمر الذي مرّ، تبقى روحه مشتعلة بغبار الحكايات، ما زال هو هو.. نفس الثائر الذي لا يستكين، لا يهدأ، حتى لالتقاط الأنفاس، فالحياة لديه شيئان: حكايات، يتقن كيف يقتنصها،والآخر: معارك، من أجل الإنسان، من أجل القيم، من أجل حياة أخرى، نحن جديرون بها. لذا؛ تظل حياة صنع الله إبراهيم مشتبكة مع إبداعه، لا تتباين خيوطها، كأن النول الذي نسج به رواياته هو نفسه الذي نسج به سيرته الشخصية.

بعد عامه الخامس والسبعين: كيف يرى الحياة؛ كيف رأى ما مرّ به؛ ما الذي حدث معه عبر هذه السنوات؛ أسئلة كثيرة طرحتها عليه في هذا الحوار:

أبدأ معك من بدايات حياتك، حيث الطفولة، التي قلت عنها: «إن جزءاً كبيراً من عزلتي وانطوائي راجع لتلك اللحظة التي فقدت فيها أمي..»، ما الذي تتذكره عن تلك الفترة؟

- صعب أن أتذكر التفاصيل بدقة، لكن ما أذكره أنه قد أصابني نوع من الذهول مما يحدث، كما أن نوعاً من الاستثارة كان يغلف الأجواء وقتها، إذ أذكر الخارجين والداخلين من بيتنا، وكثرتهم..

كان أمراً مربكاً بالتأكيد بالنسبة لطفل؟

- الحقيقة.. لا أتذكر بالضبط، لكن مما لا شك فيه أن تلك الحادثة لعبت دوراً فيما بعد، فقد أثرت بشكل واضح على تكوين شخصيتي، وعلى حالتي النفسية التي كانت تتأرجح بين الهدوء، والدخول في حالات عنيفة من الاكتئاب والانعزال عن المحيطين بي.

هل من ضمن ما تركت هذه الواقعة من آثار أن جعلتك بلا صداقات في طفولتك تقريباً؟

- كان هذا أيضاً بسبب كثرة تنقلنا من منطقة إلى أخرى لأسباب اقتصادية، كما تركت أيضاً أثراً عميقاً داخلياً فيما يخص علاقتي بالمرأة، فكنت دائماً أبحث عن الأم بشكل غير واعٍ في النماذج النسائية التي قابلتها، وأعتقد أن فقد أمي غير المكتمل كان أثره أكبر مما إذا كنت فقدتها بشكل كامل، فهي لم تمت في هذه المرحلة المبكرة من عمري، إنما كانت قد أصيبت بمرض نفسي دفع بأبي لإلحاقها بمستشفى الأمراض العصبية بالعباسية، وتلقت مختلف أنواع العلاج، لدرجة أن والدي لجأ إلى الطرق الشعبية، وكان جزء من شخصيته الإيمان بالسحر والأعمال، وقد جعلني ذلك أتعرف إلى أشكال مختلفة من هذا العالم الغريب، وأتذكر أننا ذهبنا لأحد الشيوخ الذين يدّعون معرفة السحر وفك الأعمال، وكان مقره خلف القبة الخديوية، وطلب منا إحضار دجاجة، وكان هذا الطلب صعباً جداً بالقياس إلى حالتنا الاقتصادية، فالدجاج وقتها لم يكن يدخل بيتنا إلا مرة في الشهر أو عندما يمرض أحدنا، كان الدجاج أغلى من اللحم !!

تشير إلى أن العائلة كانت تعاني من الفقر؟

- نعم، ففي أواخر الفترة التي أقمت بها في بيت العائلة أتذكر أن السرير الذي كنت أنام عليه كان مهترئاً، لا يحتمل جسدي، مع ضعف بنيتي!! وكان والدي يتقاضى اثني عشر جنيهاً كمعاش شهري نتيجة لاستبداله معاشه أكثر من مرة، وبحساب أيامنا الآن نستطيع أن نقول إن هذا المبلغ يساوي ألفاً ومئتي جنيه، أذكر أن كيلو اللبن كان سعره قرشين ونصف القرش تقريباً، وهو مبلغ كبير وقتها.

هل أثرت هذه الظروف على تعليمك؟

- أعتقد أن رغم كل هذه الظروف إلا أن علاقتي بالكتاب بدأت مبكراً في حياتي، فقد كان أبي يعشق القراءة، ويمتلك مكتبة متنوعة، فأذكر مثلاً أنه كان لديه كتاب «الذئب الأغبر» لأرمسترونج عن كمال أتاتورك، وكتاب «المحاسن والأضداد للجاحظ، وكتب دينية، كل هذا أسهم في تفتيح وعيي على التنوع، كما كانت هناك إصدارات مهمة جداً في هذه المرحلة مثل: روايات الجيب، وكانت تصدر بداية من العشرينيات في القرن الماضي تقريباً، وكانت عبارة عن ترجمة، وأحياناً ترجمة بتلخيص، لعيون الأدب العالمي، بأسلوب عصري، مختلف عن أسلوب المنفلوطي، الذي كان يتسم باللغة البلاغية الإنشائية، بينما كانت اللغة المستخدمة في ترجمة كتب «روايات الجيب» لغة حديثة، أبدع من خلالها عمر عبد العزيز أمين الذي كان يقوم على هذا المشروع ومعه عدد من المترجمين المهمين مثل: بدر الدين خليل، شفيق أسعد فريد وصادق راشد، وكان أمين يصدر أيضاً عدة مجلات منها «الاستوديو» و«مجلة مسامرات الجيب»، وقد قاموا بترجمات مهمة جداً من خلال تلك السلسلة، من شتى الأنواع، روايات اجتماعية، روايات بوليسية، وغيرها، أتذكر مثلاً أنهم قدموا رواية «البؤساء» لفيكتور هوجو، «الجريمة والعقاب» لديستويفسكي، وغيرها.

هل أثرت هذه القراءات على توجيهك فكرياً؟

- أعتقد، دفعتني هذه القراءات نحو فكرة العدالة الاجتماعية، وفكرة التناقض الموجود في الحياة بين الفقراء والأغنياء، بالإضافة إلى أن هذه العدالة كانت غائبة داخل محيطي الأسري نفسه، فعمتي مثلاً كانت من طبقة الأثرياء، وكنا فقراء، والسبب أن كان والدي دائماً يلجأ إلى استبدال المعاش، وهو إجراء يتم من خلال لجوء صاحب المعاش إلى الجهة التي كان يعمل بها ليأخذ مبلغاً مالياً أكبر من معاشه الشهري دفعة واحدة مقدماً، وتقوم جهة عمله باقتطاع هذا المبلغ منه على مدار الشهور التالية، يعني كان يقترض معاشه مقدماً، وكانت الشروط مجحفة بالعامل وبحقوقه، لأنهم كانوا يضيفون فوائد تشبه الفوائد البنكية هذه الأيام، مما يجعل العامل دائماً في فقر، وعوز، وهو ما يعني أن الحكومة كانت تسرق العمال بشكل فج. كل هذا دفعني للاقتناع بالفكر الشيوعي، بالإضافة إلى أن المرحلة التي شهدت تفتح وعيي كانت تشهد أحداثاً سياسية ساخنة بمصر، فكانت فترة نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت البلاد واقعة تحت الاحتلال الإنجليزي.

دفعتني القراءة نحو فكرة العدالة الاجتماعية، وفكرة التناقض الموجود في الحياة بين الفقراء والأغنياء

وماذا عن تأثير حرب فلسطين؟

- لم تكن حرب فلسطين ذات تأثير كبير وقتها، كانت مشاهدتي للجنود البريطانيين في شوارع القاهرة من حولي عاملاً رئيسياً في اهتمامي بالعمل السياسي، كما أن مطالعتي للصحف التي يشتريها والدي، وما أشتريه أنا أيضاً، جعلتني منجذباً للهم الوطني بشكل كبير، وقد بدأت منذ تلك المرحلة المبكرة من حياتي في عمل أرشيف لأبرز ما أقرؤه في الصحف، وقد أفدت من هذا في بعض رواياتي، مثل «ذات» على سبيل المثال. كنت أحتفظ في هذا الأرشيف في بداية حياتي أثناء المراهقة بمجموعة من الصور شبه العارية لفنانات عالميات، وكانت جريدة الأخبار في هذه الفترة تنشر في ملحق مصور بطريقة الأوتوغرافور، من مثل صور بيتي جرابر وجين راسل وغيرهما، ثم اكتشفت أن في الصفحة الخلفية تنشر صور لرموز من أمثال النحاس باشا، وكانت جريدة أخبار اليوم دائبة الهجوم عليه، فتظهره مرة وهو يرتدي في إصبعه خاتماً من الألماس، متسائلة حول مصدر هذا الخاتم، لفت انتباهي

مثل هذه الموضوعات للجانب السياسي.

تم اعتقالك عام 1959 بتهمة الانضمام لتنظيم شيوعي سري، وخرجت من الأسر عام 1964.. ما هي تهمتك حينها وماذا أضافت لك هذه التجربة؟

- المضحك في الأمر أنه أثناء محاكمتنا عام 1960، وكانت محاكمة عسكرية تمت بالإسكندرية، أشرف عليها ضابط كبير بالجيش وقتها اسمه عبد الله بلال، كان بعد ذلك من ضمن قادة الجيش الكبار في نكسة 67، المضحك أن دفاعنا، وكان دفاعاً سياسياً كما تصفه أدبيات الحركة الشيوعية، صرحنا فيه بأننا نعتنق الفكر الشيوعي، وأن هذا الفكر بالتحديد يجبرنا على الموافقة على الخطوات التي قام بها عبد الناصر؛ أي أننا مع النظام، فكيف نسعى لقلبه والخروج عليه؟!! وهي التهمة التي وجهوها لنا، ومع ذلك سجنونا، ولم يؤد ذلك إلى فقداننا الإيمان بأفكارنا، ولا بالثورة، بل ازداد هذا الإيمان بعد ذلك بسبب خطوات عدة اتخذها عبد الناصر، منها بناء السد العالي، وقرارات التأميم.

قبل دخولي السجن، كنت مؤمناً بالاشتراكية بشكل عام، وثقافتي مستمدة من قراءات متناثرة هنا وهناك، في السجن أتيحت لي الظروف المناسبة لتأسيس تكويني الفكري على أسس راسخة، قرأت بالتفصيل الكتب الخاصة بالفكر الماركسي، والكتب الفلسفية بشكل عام، إلى آخره، كما كان المعتقل وقتها يضم معي مجموعة من المثقفين المحترمين، من أمثال: محمود أمين العالم وشهدي عطية وعبد العظيم أنيس، وغيرهم. أتاحت لي تجربة السجن كذلك فرصة لمزيد من التأمل، والتعمق في القراءة، فظروف الحبس المنعزل طويلة الأجل تلك، والتي كان يشاركني فيها في الزنزانة شخصان على الأكثر جعلت كل الكلام المتاح بيننا ينفد، بعد سماع حكايات كثيرة ومتنوعة من شتى التيارات والمجالات، حكايات عن العمال والفلاحين وحكايات من المثقفين، هذا جعلني أستطيع استعادة ذكريات الطفولة الأولى، جعلني أفكر في كتابتها على غرار الروايات التي أطالعها، وبدأت في تدوين بعضها بالفعل، بعد محاولات بدائية، من قبيل الإرهاصات الأولى، التي اتسمت بالاتجاه الواقعي من نمط كتابات يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي، حتى أنني كنت قبل ذلك قد عرضت إحدى القصص على يوسف إدريس وأعجب بها، وتعرفنا، كان ذلك قبل دخولي المعتقل. هناك بعد مهم في تجربة السجن أيضاً، وهو التجربة نفسها، تلك التجربة التي اتسمت بعدة أشياء منها: العزلة عن الحياة بالخارج، التعذيب النفسي والجسدي أحياناً، والإرهاب الذي كان يمارس ضدنا كمعتقلين، إضافة إلى المواقف التي مررت بها هناك، من مثل موقف قتل شهدي عطية، وكنت شاهداً عليه، لم أشهد مصرعه بشكل مباشر لكني كنت شاهداً على اللحظات القليلة التي سبقت موته. بعد ذلك نقلونا إلى معتقل الواحات، وهو منفى بكل تأكيد، شهدت هذه الفترة نهماً كبيراً للقراءة، على الرغم من أنهم كانوا يمنعون عنا الكتب، فكنا نرشو الجنود المكلفين بحراستنا، وندفع لهم النقود ليشتروا لنا الكتب ويحضروها معهم وهم عائدون من إجازاتهم، ولأنهم كانوا لا يعرفون شيئاً عن الكتب، فكانوا يشترون أي نوعية من الكتب تصادفهم؛ لذا قرأت أشياء عجيبة وقتها: كتباً دينية، كتباً طبية، كتباً في فك السحر وغيرها، كل ما كان يقع تحت يدي كنت أقرؤه، كان من بينها كتاب في علم الفسيولوجي باللغة الروسية، أذكر أنني استمتعت بقراءته جداً، وعكفت على ترجمة بعض ألفاظه، وكانت فرصة عظيمة بشكل عام لقراءة أكثر عمقاً، تعرفت في تلك المرحلة على كتابات إبراهيم أصلان ومحمد البساطي وأنا هناك، بهرتني ثلاثية نجيب محفوظ، الذي كنت أتعالى على كتاباته الأولى، بالإضافة إلى الكتب الأجنبية.

> بحثت طويلاً عن الأم في النماذج النسائية التي قابلتها

*** خرجت من المعتقل كاتباً إذن؟**

- أول كتاباتي كانت في السجن، كانت محاولة للكتابة عن والدي، ولم أكملها، توقفت عن استكمالها، لأني لم أكن متأكداً هل أخدع نفسي أم لا!! استغرقني السؤال حول كوني كاتباً أم لا، وهل أستطيع أن أكون كاتباً بالفعل؟ كنت أحاول إجبار نفسي للمضي في طريق الكتابة، بنوع من اليقين أن هذه هي الطريق المثلى لي، لكني كنت متشككاً في قدرتي على الكتابة، ما كان يدفعني للذهاب لعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم لسؤالهما عما أكتب، وهل يريان أنني كاتب جيد أم لا، بالأحرى هل يظنان أنني كاتب بالأساس أم لا !! وكنت أعرض كتاباتي على إبراهيم عبد الحليم أيضاً. كل هذا في ظل ظروف بالغة القسوة كما أسلفت، من بين هذه الظروف أننا لم نكن نملك أوراقاً أو أقلاماً للكتابة، كنا نسرق بقايا الأقلام من حراس السجن، وكنا نستخدم أوراق شكائر الإسمنت كورق للكتابة، كانوا يقومون ببعض الإنشاءات في المعتقل وقتها، فكنا نذهب لاختلاس هذه الشكائر بعد أن ينتهوا من استخدام محتواها، وقمنا بتقطيعها بشكل منتظم، ووزعناها بأنصبة عادلة فيما بيننا، وفوقها كانت كتاباتي الأولى، كانت قصة قصيرة بعنوان «الضربة»، عن عملية التأميم الذي أمر عبد الناصر به، كنا منبهرين بهذه القرارات المهمة، وتفاعلنا معها بشكل كبير.

بعد أن خرجت من المعتقل عام 1964 كان النظام قد شكل لجنة لمساعدة المعتقلين السابقين في الالتحاق بعمل، فما الذي قدمته لك هذه اللجنة؟

- التقيت بأعضاء هذه اللجنة بقصر عابدين، وسألوني عن المهارات التي أتمتع بها ونوعية العمل الذي أرغب أن أشتغل به، فأجبتهم أني كاتب، ومترجم، وأستطيع العمل في أي نشاط يتعلق بهذا المجال، وغادرت، بعد أيام وصلني خطاب يفيد بتعييني كاتباً «باشكاتب يعني» في مصنع «أبو



فائزاً بجائزة ابن رشد

زعبل للمعادن»، وهي أدنى درجات السلم الوظيفي وقتها، فنفضت يدي من هذا الأمر، واتخذت قرارين مهمين أولهما أنني لن أعمل في أي مؤسسة حكومية، أو بمعنى أصح لا أطلب هذا الأمر، والثاني هو ألا أكمل دراستي الجامعية، ذلك لإحساسي بعدم جدوى هذه الدراسة، وكنت ما زلت طالباً بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، الغريب أنهم عينوني بعد ذلك في وكالة أنباء الشرق الأوسط، وهو ما وافقت عليه، وكانت تجربة مريرة بالنسبة لي، مهزلة إن جاز التعبير.. في ظل تسيب رهيب بين الطاقم الذي يعمل بالوكالة، حيث يحضر من يشاء ويغيب من شاء، ولا يهم إن كانت بقية الأخبار المنشورة صحيحة أو خاطئة، المهم أخبار السلطة. أصابني العمل بالوكالة بحالة نفسية صعبة، فكنت أتغيب كثيراً، وأكره الذهاب إلى العمل، وكثيراً ما كنت أذهب لدقائق ثم أغادر سريعاً، ولم يراجعني أحد في هذا الأمر، ويدفعون لي العشرة جنيهات كراتب شهري دون أن يطلبوا مني شيئاً، ثم تم تعيين فتحي غانم رئيساً لمجلس إدارة الوكالة، فقام برفع راتبي إلى عشرين جنيهاً، بسبب رغبته في زيادة راتب أحد أقربائه أو أتباعه، فرأى أن تكون تلك الزيادة ضمن زيادات أخرى حتى لا ينتبه أحد لها، وكنت ممن زادت مرتباتهم، هكذا كانت تدار الأمور.

■ كنت قد أصدرت أولى رواياتك: «تلك الرائحة» وقتها؟

- بالفعل كنت قد أصدرت أولى رواياتي: تلك الرائحة، كان ذلك في عام 1965، وتمت مصادرتها، كانوا قد ألغوا قانون الطوارئ لمدة عامين فقط، ثم أعادوه مرة أخرى بعد ذلك، وكنت قد انتهيت من كتابة الرواية ودفعت بها لأصدقاء كانوا قد أنشأوا داراً للنشر، أسموها فيما بعد: دار الثقافة الجديدة، ودفعت لهم عشرين جنيهاً، وقاموا بطبعها، ثم اتصل بي أحد عمال المطبعة، وأخبرني أن أحد عناصر الأمن قد حضر للمطبعة واطلع على الرواية، وأمر بمصادرتها، كانوا لا يمنعون الطباعة بشكل مسبق، إنما ينتظرون حتى تنتهي المطبعة من طباعة الكتاب ثم يصادرونه، لكني تحايلت على هذا الأمر بالاتفاق مع عامل المطبعة حتى يقوم بتهريب عدد من النسخ، وهو ما حدث بالفعل، وقمت بتوزيع تلك النسخ على معظم النقاد والصحافيين وقتها، ولاقت الرواية أصداء واسعة، حملت آراء متناقضة، فالبعض رأى أنها رواية إباحية، لما ورد بها من ألفاظ وأفكار تتجاوز حدود التابوهات الاجتماعية، ورأوا أن كاتبها «قليل الأدب»، بينما رأى آخرون أنها رواية مهمة، تعبر عن الواقع الجديد، وأنها تمثل نقلة نوعية في مسيرة الرواية العربية.

■ هل أدت مصادرة أولى رواياتك: «تلك الرائحة» إلى جعلك أكثر حرصاً في كتاباتك التالية؟

- ليس بهذا الشكل، لكن حينما كتبت رواية «اللجنة» أحسست أن بها ما يمثل مشكلة لناشر محلي، فدفعت بها للنشر في بيروت، بعدها نشرتها في مصر، لكن أن أكون قد تأثرت بشكل مباشر من مسألة مصادرة روايتي الأولى ودفعي للحرص أثناء الكتابة، لكي لا أمس المعتقدات الراسخة مجتمعياً أو دينياً أو كذا، فأنا لا أعتقد أنني وقعت فريسة لهذا الأمر.

■ سافرت إلى بيروت عام 68، لماذا؟

- كنت في هذه الأثناء قد اتفقت على أداء بعض أعمال الترجمة لوكالة أنباء ألمانيا الشرقية هنا في مصر، وأخبروني أنهم بصدد افتتاح قسم باللغة العربية بالوكالة ببرلين، واختاروني للسفر إلى هناك، لكني لم أستطع السفر من القاهرة إلى هناك مباشرة، فذهبت لبرلين عن طريق بيروت.

■ من هناك انتقلت إلى موسكو؟

- كان هذا بعد ثلاثة أعوام، قضيتها في برلين، وعانيت فيها بشدة، من أسلوب الحياة، ومن عدم قدرتي على الكتابة في أجواء برلين، فظروف العمل كانت بالغة القسوة، كنت أعمل من الثامنة صباحاً حتى الخامسة، ولم أكن قادراً على العودة إلى القاهرة، فكرت كثيراً في حلول مختلفة لوضعي، وفكرت في دراسة السينما، وكانت السينما تشكل أحد أحلام الشباب وقتها، وبالفعل حصلت على منحة لدراسة الإخراج السينمائي في موسكو من منظمة التضامن الآسيوي الإفريقي،



التكريم والزهور لحظة في حياة صنع الله يعود المحارب بعدها إلى ميدانه

وذهبت إلى موسكو لكنني لم أستطع التأقلم كذلك في الدراسة، كنت أترك المحاضرات لأكتب في روايتي «نجمة أغسطس»، وكنت بدأت كتابتها في القاهرة، عام 1967، وواصلت الكتابة وأنا في موسكو، وانتهيت منها هناك، حتى أني أرسلتها للنشر وأنا هناك.

بين روايتك الأولى «تلك الرائحة» و«نجمة أغسطس» فارق زمني يصل لعشرة أعوام وهي فترة طويلة؟

- ربما، لكن هذا لا يحدث طبقاً لجدول زمني، فالكتابة لدي تعتمد على عدة أمور، منها حالتي النفسية والذهنية، حالتي المادية تؤثر كثيراً أيضاً على قدرتي على الكتابة، بمعنى أن الكتابة لا تضمن للأديب مصدراً ثابتاً للدخل، فكنت ألجأ في أوقات كثيرة لأعمال أخرى لكي أؤمن مصدراً للدخل، مثل الترجمة مثلاً، كما كنت أكتب قصصاً للأطفال لنفس السبب وهذه الأعمال الأخرى تؤثر على وقتي وعلى صفائي الذهني، ما يجعلني غير قادر على الكتابة بانتظام، لكني كنت حريصاً طوال الوقت على البحث عن لقمة العيش في نفس مجالي، مجال الكتابة، ترجمة أو كتابة للأطفال، لكن تظل هذه الأعمال في محيط ودائرة الكتابة.

اخترت عنواناً غريباً لإحدى رواياتك: أمريكانلي، وبتحليل العنوان سنجد أنك تقول: «أمري كان لي»، ما الدافع لاختيار هذا العنوان، وإلام صار أمري الذي كان لي؟

- عندما انتهيت من كتابة هذه الرواية كنت حائراً في اختيار عنوان مناسب لها، وأشار علي أحد أصدقائي، علي محمد علي، بهذا العنوان، وقد كان بالفعل، وكما ترى فإن الواقع أصدق إنباء من أي أمر آخر فيما يتعلق بالإجابة على سؤالك عن أمرنا الذي كان لنا يوماً ما، واقعنا المرير يجيب عن هذا السؤال !!

لماذا تنتشر مقولة إن صنع الله إبراهيم هو كافكا مصر، هل للتشابه بين عالميكما فقط؟

- ولماذا كافكا فقط؟ هناك تشابك بين عالمي وعوالم الكثيرين، فالغموض أو الجو العبثي في كتابة النص لدى كافكا مثلاً واعتمادي على هذا البعد في كتابة بعض الروايات لا يعني بالتأكيد أنني أشبه كافكا، أو أنني كافكا هذا العالم العربي، ولماذا أنا فقط، فبعض أعمال نجيب محفوظ مثلاً تعتمد على هذا الأسلوب في الكتابة، وهذا أمر لا يزعجني إطلاقاً، فتشبيهي بأحد الكتاب العالميين لا يؤذيني، ولا يقلل من عملي، هناك محاولات من البعض مثلاً لربط روايتي «تلك الرائحة» برواية « الغريب» لألبير كامي، على الرغم من أنني شخصياً لا أرى ثمة رابطاً بين الروايتين، لكن من يرى هذا الرأي ربما يمتلك أسبابه، ليكن، وأرى أن لعبة التشبيهات ومحاولة رصد تشابهات بين عوالم كاتب عربي مع آخرين من الغرب ربما تنتمي لعالم الدرس النقدي، بالتحديد تنتمي إلى عالم الدراسات المقارنة، لمحاولة اكتشاف الثقافات الأخرى عن طريق الدرس النقدي هنا.

> كل الشهداء الذين رحلوا من 25 يناير إلى أحداث قصر الاتحادية يحاولون الفكاك من عنف النظام بتجلياته المختلفة

في روايتيك «اللجنة» و«شرف»، هناك مفارقة غريبة تتكرر في الروايتين، وهي أن البطل في الروايتين يحاول أن يتحرر من سلطة الغرب، ليقع تحت نير السلطة القمعية للنظام الحاكم في بلده، ألا يوجد فكاك من هذه المعادلة؟!!

- هناك فكاك بالتأكيد، وكل تلك الأحداث الدموية التي حدثت في الشارع المصري على مدار العامين الماضيين دليل بارز على وجود محاولات الفكاك تلك، فمن قتل بالرصاص في ثورة يناير، ومن دهس، ومن قُتل في أحداث ماسبيرو، وغيرها، وصولاً إلى من قُتلوا على يد ميليشيات الإخوان المسلمين أمام قصر الاتحادية، كل هؤلاء كانوا يحاولون الفكاك، إزاء عنف النظام بتجلياته المختلفة، هذا النظام الذي يرفض فكرة التنوع، والاختلاف في الرأي، أؤمن أن هناك فكاكاً من كل هذا بالتأكيد.

أعود بك إلى عام 2003 حيث رفضت استلام جائزة المجلس الأعلى للثقافة للرواية العربية، وأعلنت في الحفل وقتها أن السلطة التي تدير

شؤون البلاد هي سلطة قمعية، لا تسمح بحرية الإبداع، وأنه لا يجوز أن تقبل منها جائزة، البعض يرى أن ما قمت به من إيحاء بقبول الجائزة حتى لحظة صعودك على خشبة المسرح لتسلم الجائزة ثم إعلانك أنك ترفض تلك الجائزة كان استعراضاً، وكان يكفي أن ترفض الأمر برمته من البداية..

- أولا دعني أوضح لك أمراً مهماً، وهو ما هي الدوافع التي أدت لاختياري بالأساس لمنحي تلك الجائزة، وكذلك دوافعي الحقيقية لرفضها، هم حاولوا شراء صمتي إزاء جرائم النظام بمنحي تلك الجائزة، كانوا يعتقدون أنهم حينما يمنحونني إياها فإنهم بهذا يظهرون بمظهر الشريف، الذي يتعامل مع الأدباء بمختلف انتماءاتهم بنفس الطريقة، وبحيادية، كانوا يريدون القيام بعملية تشبه عملية غسيل الأموال في عالم التجارة، وأنا كنت أهاجم النظام وأكشف عوراته، وأصرح بتصريحات معادية له، فكيف لي أن أقبل بجائزة تمنحها مؤسساته، رأيت أن هذين الموقفين لا يتسقان مع بعضهما البعض، هذا هو سببي الحقيقي الذي منعني من قبولها، أما عن الأحداث المصاحبة لهذا الأمر، وعدم رفضي لها، ثم إعلاني في الحفل عن رفضي تسلمها، فكان السبب الحقيقي فيه هو أنني فكرت أنه لو رفضت هذه الجائزة حينما عرضوا الأمر عليّ فسيظل الأمر سرياً بيني وبينهم، ولن أستطيع إثبات موقفي، فحتى لو أعلنت ذلك كانوا سيكذبونني، فلم يكن هناك شاهد على عرضهم الجائزة عليّ، لذلك قررت أن أذهب للحفل وأعلن ذلك على الملأ.

■ تاريخك مع الجوائز محير، فبين رفضك لجائزة الرواية العربية من المجلس الأعلى للثقافة، ورفضك لجائزة نجيب محفوظ للرواية من الجامعة الأمريكية، وقبولك لجائزة مؤسسة ابن رشد من ألمانيا، وهي الجائزة التي حصلت عليها لأسباب ليس من بينها كونك روائياً متميزاً، هناك تباين.. كيف تفسره؟

- لا أجد تبايناً في الحقيقة، فالجائزة التي منحتني إياها مؤسسة ابن رشد كانت لأسباب متعددة وردت في حيثيات قرار اللجنة التي تمنح الجائزة، ومنها: «إن هذا الكاتب دأب على مهاجمة أنظمة الاستبداد في العالم العربي»، وهو ما جعل البعض يقول إن هذه الجائزة منحوني إياها لهذا السبب وليس لكوني كاتباً روائياً صاحب مشروع روائي متميز، فات هؤلاء أن تلك الرواية ليست مخصصة للروائيين، فلا ينتظر أن تكون تجربتي الروائية من بين الأسباب التي منحت الجائزة بناء عليها، كما أن كثيرين غيري ليسوا روائيين قد حصلوا عليها أيضاً، أما جائزة الجامعة الأميركية، فكانت تلك هي الدورة الأولى لتلك الجائزة التي حملت اسم نجيب محفوظ، وكانت لدي تحفظات متعددة عليها، منها أن الأولى بهذه الجائزة هم جيل الشباب، ومن ناحية أخرى فإنني أتحفظ على الجهة المانحة وهي الجامعة الأميركية نفسها، التي رأيت أنها تتمسح في اليساريين، فقد تشكلت لجنة تحكيم الجائزة من مجموعة من النقاد الذين ينتمون للفكر اليساري، وعلى رأس تلك اللجنة الدكتور المحترم علي الراعي وحاولوا استقطاب كتاب ومثقفين من التيار اليساري طوال الوقت من عينة إبراهيم فتحي وغيره من اليساريين فيما يعد محاولة منها كمؤسسة أميركية لها سياسة خاصة في مصر في استخدام اسم نجيب محفوظ وتاريخ هؤلاء اليساريين في تمرير تلك السياسة، التي تعتمد على تهيئة النخبة المستقبلية في مصر والإشراف على صناعتها، لضمان أمركة هذه النخبة، وبالتالي ضمان مصالح أميركا بعد أن تعتلي هذه النخبة صدارة المشهد في المستقبل، وهو ما دفعني لرفض الجائزة بشكل قاطع، لأن هذا يتعارض مع مبادئي بلا شك.

■ لكنك لم ترفض العمل مع الأميركيين، فقد اختارتك جامعة «بركلي» لتعمل أستاذاً زائراً لديها لتدريس الأدب العربي، ألا ترى تناقضاً في الموقفين؟

- لا تناقض على الإطلاق بين الموقفين، فالأول المتعلق برفضي للجائزة قمت بشرح ملابساته لك، أما الثاني المتعلق بالعمل بتلك الجامعة فكان الدافع وراءه أن تلك الجامعة هي جامعة أهلية، وأنا أؤمن بوجوب الفصل بين الشعب الأميركي وبين نظام الحكم في أميركا، العالمان مختلفان تماماً من وجهة نظري.

لم أحب برلين.. وكتبت في موسكو

■ رأست المؤتمر العام لأدباء مصر هذا العام، فما الدافع وراء قبولك هذا المنصب؟

- رأيت أنها فرصة طيبة للتواصل مع أدباء مصر من كافة التوجهات والجهات أيضاً، وبعضهم من أماكن نائية يصعب التواصل معهم في الظروف الطبيعية، وقد كرمتني الأمانة العامة للمؤتمر باختيارها إياي رئيساً لمؤتمرهم في دورته السابعة والعشرين، وقد اتخذنا موقفاً مشرفاً بتعليق أعمال المؤتمر اعتراضاً على الأحداث الدموية التي مرت بها مصر في الفترة التي كان من المفترض أن يعقد بها المؤتمر أول الأمر، وكان قد تحدد لإقامته يوم السابع عشر من ديسمبر 2012، وكذلك اعتراضاً على محاولات النظام تمرير هذا الدستور المعيب، ثم عدنا بعد ذلك لتحديد موعد جديد له في السابع عشر من يناير العام الحالي، وعلى أية حال فإن المؤتمر يتمتع بسمعة طيبة، حيث يعد منبراً ثقافياً يدار بشكل ديموقراطي كامل، عبر أمانته المنتخبة بالكامل.

■ بدأت حياتك مع الكتابة برواية مصادرة، وحياتك الفكرية بالاعتقال، كيف تنظر إلى الوراء بعد هذا العمر؟

- إنه أمر رائع، وحياة سأكررها بحذافيرها لو عاد بي الزمن مرة أخرى، ولست نادماً على أي شيء قمت به في هذه الحياة.

بغداد عاصمة للثقافة العربية

لكل الأسباب

د. سهير المصادفة

سمعتُ اسم العراق وأنا في الخامسة من عمري تقريباً، كنت بعْد لم أعرفْ هل العراق هذه بيتٌ أم بلدة مثل بلدتي في الشرقية التي نذهب إليها من حين إلى آخر، أم مصيف مثل الإسكندرية التي نذهب إليها كل صيف، أم أنها مشفي، لكن المدهش وقتذاك أنني وقعت في حبها فور سماع اسمها وأنا لا أعرف بالطبع بعد مكانها على الخريطة، والحكاية ببساطة أن أبي كان في إحدى الأمسيات العائلية آنذاك يردد أبيات من قصيدة قيس بن الملوح الشهيرة: يقولون ليْلى بالعراقِ فإنني/على كلِّ مرضى بالعراقِ شفِيق. فإنْ تكُ لَيْلى بالعراقِ مريضةً/ فإنّى في بحْرِ الحتوفِ غريق.

كان أبي كأنه يشدو بهذه الأبيات شدوًا يتسلل إلى الروح دون المرور على العقل ثم يأبى أن يغادر، تعلمت في المدرسة - فيما بعد أن بغداد عاصمة العراق هي ثاني أكبر مدينة في العالم العربي بعد القاهرة، وتعلمت من التاريخ أنها كانت ملتقى المبدعين والعلماء والدارسين لعدّة قرون خلت، وأنها كانت قِبلة الشعراء والأدباء والمترجمين والكُتَّاب والفنانين، وأن بها شارعاً على اسم مَنْ أحبُّ من الشعراء.. شارع «أبونواس»، وأن كلمة بغداد - باللغة الآرامية السريانية التي كان يتكلمها أهل بابل القدماء - تعني بستان الحبيب.

حلمتُ أن أتجول في بستان الحبيب/ عاصمة الرشيد، وأستريح قليلاً في رحاب تمثال شهرزاد وهي تحكي لشهريار حكايات ألف ليلة وليلة التي مازالت تمثل أعلى ذروة للسرد في العالم حتى هذه اللحظة، وحلمت أن أرى تماثيل المتنبي والرصافي وأن أتنسم الهواء الذي - دون شكٍّ - داعبَ نازك الملائكة والجواهري وناظم الغزالي.

ليس غريباً إذن أن تكون بغداد عاصمة للثقافة العربية لعام 2013، وليس غريباً أن تنهض العراق مما ألمَّ بها لتقوم بدورها في المساهمة لنهضة الثقافة العربية في السنوات القليلة القادمة، أن تكون بها أكبر دار أوبرا تليق بتاريخها الذي أهدى للعالم صروحاً موسيقية مثل إبراهيم الموصلي وإسحق الموصلي وزرياب، وأن يكون بها العديد من دور العرض المسرحي والسينمائي، وأن يكون في كلِّ ميدان من ميادينها سوق عكاظ جديد، وأن تؤلفَ حكاياتٌ وأبياتٌ شعريةٌ جديدة على ضفاف دجلة والفرات، وأن تقام صالونات الفكر والثقافة لكي تمتلئ المكتبات.

ليس غريباً أن تكون بغداد عاصمة للثقافة العربية فهي تستحق وتاريخها حافل بدعم الثقافة العربية، وفي الواقع نحن نحتاج في هذا الوقت الحرج الذي تمر به شعوبنا العربية أن تكون كل العواصم العربية عاصمةً للثقافة العربية ليس في كلِّ عامٍ فقط، وإنما في كلِّ شهرٍ بل في كلِّ يومٍ، نحتاج إلى عواصم ثقافية عربية باستطاعتها تحمل حرية الفكر والتعبير والعقيدة وتزدهر في أرجائها مدارس فلسفية وفكرية مختلفة مثلما خرج في الماضي المعتزلة من على منابر البصرة، نحتاج إلى عواصم ثقافية عربية لا تهمش مثقفيها ولا تغيبهم أثناء كتابة تاريخ أوطانهم الحديث، نحتاج إلى عواصم ثقافية عربية تُشيد فيها أثناء المهرجانات والاحتفاليات البنى التحتية للمؤسسات الثقافية والفنية، نحتاج أن ندرأ خطراً يزحف لتقويض هذه الثقافة ووأدها الوقوف بالمرصاد لنهضتها، ولن يتغلب على هذا الخطر الداهم إلا الاحتفاء بالثقافة العربية والعمل على نهضتها ليلاً ونهاراً حتى يرتد هجوم التيارات المتشددة التي تريد العودة بها إلى الوراء إلى نحورهم، وتنطلق الثقافة العربية إلى آفاق أرحبٍ، لأنها بالفعل هي القاطرة التي ستجر البلدان العربية إلى مصاف الدول المتقدمة.



أول امرأة تحصل على البوكر مرتين:

الجوائز لا تعترف بنظام «الكوتة»

راجية حمدي- الدوحة

هيلاري مانتل

يقال إن الحظ يقرع باب كل إنسان مرة، لكن ها هي الكاتبة البريطانية «هيلاري مانتل»(1952)تكسر القاعدة، فبعد فوزها بالبوكر، وهي الجائزة الأدبية الأشهر عن روايتها التاريخية (وولف هول) عام 2009 ، وحصولها على البوكر مرة ثانية عام 2012 عن الجزء الثاني من نفس الرواية الذي نشرته بعنوان «ارفعوا الجثث» عادت لتحصد عن نفس العمل جائزة أدبية رفيعة، وهي جائزة كوستا للكتاب التي تم إعلان قائمتها القصيرة الشهر الماضي.

«الأشياء في حياتي تغيرت بشكل كبير، وحظي أيضاً تغير»، هذا ما قالته الكاتبة صاحبة الحظ الأوفر هذا العام بعد حصولها على الجائزة. وفي حوار لها مع جريدة «الجارديان البريطانية» قالت عن شعورها: «عند فوزي بالبوكر للمرة الأولى شعرت بأنني حققت نصراً كبيراً لا يضاهيه شيء، وعندما حصلت على نفس الجائزة للمرة الثانية كنت في حالة من الذهول التام، أما الجائزة الثالثة وهي جائزة كوستا فيجب أن أعترف أنني لم أشعر بنفس المشاعر لكني بعد فوزي الثاني بالبوكر حدثتني نفسي بأنه عليّ توقع حدوث أي شيء». أما عن سؤالها لماذا لا تشعر بأن عليها أن تعتذر لحصولها على الجائزة فقد أجابت قائلة: «نعم قلت إنني لست آسفة وذلك نظراً للنقد الذي وجه إلي بسبب حصولي على أرفع جائزة أدبية من قبل، وأنه يجب توجيه هذه الجائزة لمواهب أخرى، فقد شعرت بأنهم ينظرون إلي كامرأة سلبت حقوق الآخرين»، وأضافت: «لا أرى أبداً أنه علي الاعتذار عن نجاحي بل وسأعمل أكثر منذ الآن، عليّ كتابة الأعمال التي تحصد المزيد من الجوائز. هذه هي لحظتي الخاصة التي يجب أن أسعد بها والتي قريباً جداً سيحظى بها أحدهم ويسعد بها، والأهم أنه ليست هناك (كوتة) محددة للجوائز». وعن سؤالها عن المبيعات الهائلة التي حققتها أعمالها قالت: «لم أتوقع أن يحدث هذا أبداً، حيث كنت أغير دوماً ما أكتبه، فكنت أتفق مع الناشر على شيء وأسلمه شيئاً آخر مختلفاً تماماً»، كما أضافت: «المبيعات شيء مهم لكن الكاتب الحقيقي له أولويات مختلفة، فمثلاً مع بحثي المبدئي عن شخصية مثل «توماس كروموبل» كنت أقول إنها ليست رواية للبيع فهي ليست بالشخصية الجذابة، فمرحلة البحث وتجميع الوثائق مختلفة عن مرحلة الكتابة، حيث عادة ما أستقر تقريباً على شكل الرواية النهائي في أول نصف صفحة منها، ومع أول فقرة أتخذ القرارات التي توحد ملامح الرواية والحقيقة أن عقلي الباطن هو الذي يحركني ناحية تلك القرارات وهنا ما لا أدركه إلا بعد أن أجد الكلمات مكتوبة أمامي».

في جوابها عن الحضور القوي لشخصية «توماس كروموبل» وزير الملك الإنجليزي هنري الثامن،في الرواية رغم أنها لم تعايش تلك الشخصية أجابت عليها هيلاري: «القصة التاريخية لا تتعلق بالقراءة والبحث في الوثائق السياسية والتاريخية بقدر ما تتعلق باستيعاب ثقافتنا، والاستماع إلى موسيقى الزمان والمكان، والاستحضار القوي للشخصيات في طريقة لبسها وأزيائها اليومية وهكذا.. فكتابة الرواية التاريخية ومحاولة الكاتب نسج عمل أدبي من المواد والوثائق التي جمعها أشبه بمحاولة شخص يسبح في مياه عميقة، وهذه هي اللحظة السحرية التي يحصل عليها كاتب الرواية التارخية، لكن يجب أن يتم هنا تلقائياً دون دفع، وهكذا هي الرواية التاريخية فهي لا تعتمد فقط على القراءة أو الوثائق السياسية، إنما هي استيعاب للثقافة والناس».

وعن الجزء الأخير من ثلاثية (والف هول) قالت: «أتناول فيه الأعوام الأخيرة من حياة «كروموبل»، والتي شهدت صعوداً أكثر ونفوذاً أشد على كل من حوله حتى جاءت نهايته المأساوية بإعدامه».

وعن أعمالها الأخرى قالت مانتل: «وقعت عقداً مع الناشر على كتابة روايتين إحداهما تدور أحداثها في إفريقيا في بدايات القرن التاسع عشر».

صاحب جائزة غونكور جيروم فيراري لـ «الدوحة»:

أتجاوز إخفاقاتي بسهولة

حوار: سعيد خطيبي

Jérôme Ferrari

Le sermon sur la chute de Rome

PRIX GONCOURT 2012

«موعظة عن سقوط روما» هي الرواية - الحدث في فرنسا هذا العام. منحت مؤلفها جيروم فيراري (1968) الجائزة الأغلى: غونكور، ودخلت سباق أهم مبيعات العام 2013. «الدوحة» حاورت المؤلف في الأدب والرواية وفي علاقته بالإبداع إجمالاً..

في روايتيك الأخيرتين «حيث تركت روحي» (2010)، ثم «موعظة عن سقوط روما» (2012)، نلاحظ أنك تكتب استنادا إلى مرجعيات تاريخية، من أرشيف حرب الجزائر مثلاً، ومجلد «مدينة الرب» للقديس أوغسطين (354 - 430).. من أين ينطلق تصورك لنص رواية؟ من مجرد فكرة أم من مرجعية مسبقة؟

- نقطة الارتكاز هي الفكرة، وليس شيئاً آخر. الفكرة باعتبارها قاعدة، أو محركاً للكتابة. حصل فقط، كما ذكرت، أن الروايتين السابقتين تقاطعتا مع مرجعيات تاريخية، ومع وثائق مكتوبة وأخرى سمعية بصرية. لكني، لم أكن أهدف بتاتاً لكتابة التاريخ روائياً، هي كانت مصادفة فقط. رواية «حيث تركت روحي» جاءت بعدما اطلعت على شريط وثائقي عن المناضل الجزائري العربي بن مهيدي (1923 - 1957)، وروايتي الأخيرة جاءت بعدما قرأت مجلد القديس أوغسطين. ربما هنالك تقاطعات تبرز بين السرد الروائي والكتابة التاريخية، لكني لم أفكر في الموضوع مطلقاً لما شرعت في كتابة الروايتين. وجاءت قصتا النصين من منطلق عفوي ووفق مقصد روائي فقط.

بدأ الحديث عن رواياتك الأخيرة، وعن إمكانية دخولها سباق جائزة غونكور، مباشرة بمجرد صدورها صيف 2012. كما لو أنه حصل اتفاق ضمني، بين النقاد الأدبيين والمجلات المتخصصة على أحقيتها بواحدة من جوائز الخريف الأدبية الكبرى. برأيك، ما هي نقطة قوة الرواية، هل هي الفكرة المستمدة من مقولة القديس أوغسطين: «العالم مثل إنسان، يولد، يكبر ثم يموت» أم هي فضاءات الرواية، تداخل مسارات وأقدار الشخصيات؟

- لا أستطيع تحديد نقطة قوة الرواية بدقة. بل هي مجمل العناصر التي لا يمكن إلغاء أي واحد منها، أو اعتبار بعضها أهم من البعض الآخر. ولكن ربما هي فكرة القديس أوغسطين التي منحت الرواية معنى. شخصياً، لم أتوقع أن تحظى بذلك الاستقبال النقدي الواسع والمهم الذي عرفته سبتمبر/ أيلول الماضي. بالنسبة لي، كانت مفاجأة. لا أخفي سراً إن قلت إنني، في البداية، لم أكن أتوقع أن تحظى رواية، تدور وقائعها في بلدة صغيرة في كورسيكا، باهتمام إعلامي ونقدي، خصوصاً في ظل الكليشيهات والأحكام المسبقة المتداولة في فرنسا تجاه كورسيكا وسكان الجزيرة. إلى وقت قريب، لم يكن الإعلام الفرنسي يهتم كثيراً بالأدب القادم من هناك. تحدثت مع بعض الأصدقاء عن سبب نجاح الرواية، وحاولت سبر آرائهم، وفهمت أنها كانت القراءات المختلفة للنص ما ساهم في منحه انتشاراً، خصوصاً أن البعض ربط بين فكرة نهاية العالم في الرواية والتكهنات السائدة حول نهاية أوروبا بسبب الأزمة الاقتصادية الحالية.



نلتمس، في بعض أجزاء الرواية، خصوصاً في بعض الشخصيات، طرحاً فلسفياً. كما لو أنك تؤطر نظرة فلسفية في قالب روائي.

- كلا، لم أكن أهدف أو أفكر في دمج أطروحة فلسفية في الرواية. لا أميل إلى هذه الفكرة. ربما بعض الشخصيات يحمل أفكاراً فلسفية، لكن الرواية في مجملها ليست كذلك. رغم إنني انطلقت من مقولة للقديس أوغسطين، لكن ما يهمني في أوغسطين ليس شخصية الفيلسوف، بل رجل الدين، والموعظة التي كتبها. النص الديني هو الذي أثار انتباهي وليس الفلسفة.

لكن لا ننفي وجود قراءات فلسفية للرواية. كما أن الصوت الذي منح الرواية فارقاً عن منافسيها في غونكور، كان صوت المفكر والفيلسوف ريجيس دوبري.

- صحيح. ولكني لست أعتقد بأنه منحني صوته، في اقتراع لجنة التحكيم، انطلاقاً من قراءة فلسفية للنص، فهو واحد من الأسماء المهمة التي تفرق بين الأدب والفلسفة.

بداياتك مع الأدب والنشر لم تكن سهلة. بعد روايتين ومجموعة قصصية أولى، لم يسمع كثيرون في فرنسا باسم جيروم فيراري. وانتظرت صدور رواية «حيث تركت روحي» لتفرض تدريجياً اسمك. فأنت انطلقت من الإخفاق إلى النجاح.

- في السابق، كنت أتجاوز مشاعر إخفاق الكتب الأولى سريعاً. خيبة أشعر بها بضعة أيام ثم أنساها لأنطلق مجدداً. بدأت النشر في دار نشر صغيرة في أجاكسيو بكورسيكا، لم تكن تتوفر على شبكة توزيع واسعة، وكتبي الأولى لم تكن متوفرة في المكتبات. وتوجب عليّ لاحقاً البحث عن ناشر وطني. لما أتممت مخطوط رواية «حيث تركت روحي» كنت ما أزال أقيم وأعمل في الجزائر كأستاذ فلسفة في الثانوية الفرنسية. أرسلت المخطوط إلى خمس دور نشر مختلفة، ووصلني لاحقاً رد إيجابي من طرف «آكت سود». كما يجب ألا أنسى الدعم الذي حظيت به من طرف دار النشر نفسها. في البداية لم أحقق النجاحات المرجوة، لكنها وضعت ثقتها فيّ، وهو أمر منحني شعوراً بالاطمئنان ودفعة إضافية في مسيرتي ككاتب.

نلاحظ في رواياتك بعض النقاط المشتركة، حيث يتكرر غالباً الفضاء الكورسيكي، كما لو أنها عودة دائمة وحتمية إلى أماكن الطفولة.

- لست أعتقد أنها عملية مقصودة. فالفضاء يفرض نفسه في النص. ثم إنني أكتب غالباً عن الأمكنة التي أعرفها، كي أكون دقيقاً في وصفها وفي تحديد خصوصياتها. مع العلم أنه في السابق، لم يكن من الشائع التحدث عن كورسيكا في الأدب والرواية الفرنسيين. هناك كثير من الأحكام المسبقة التي تسكن مخيلة الفرنسيين عن المنطقة.

فيلم «نبي» (2009) لجاك أوديار كان واحداً من الأفلام التي روجت لكليشيهات عن الكورسيكيين..

- على عكس ما لقيه في غالبية المدن الفرنسية، فيلم «نبي» لم يحظ باستقبال جيد في كورسيكا. لكنه، برأيي، لا يعني شيئاً كبيراً مقارنة بكليشيهات أخرى يتعرض لها الكورسيكيون.

نقطة مشتركة أخرى تتكرر في رواياتك، هي العودة المستمرة للذاكرة، الذكريات، الماضي، هل هي حياة وماضي جيروم فيراري من يحرك بنية السرد؟

- نعم. لا أنفي أن المرجعيات والذكريات التي ترد في رواياتي الأخيرة، عن نظرة الشخصيات للحياة وللكون، مسألة الموت، العلاقة بالرب، هي مستمدة من حياتي الشخصية.

تعيش بعيداً عن فرنسا، وعن كورسيكا. أقمت في الجزائر سابقاً والآن في أبوظبي. هل هو خيار أدبي؟

- العيش خارج فرنسا يمنحني مساحة تأمل وكتابة أكبر. أقمت في الجزائر العاصمة أربع سنوات، وأعيش حالياً في أبوظبي. كنت دائماً مولعاً بالسفر والتنقل وما زلت.

حمد الرميحي
الوجه الجمالي للكتابة التجريبية

مبدع بين حياتين

شهادة تكتبها: د. آمنة الربيع

بدأت قارئة لنصوص المسرحي المبدع حمد الرميحي مثل عديد القراء والمسرحيين، والفكرة المغلوطة عندي كيف يكتب المخرج نصه دون حدوث استشكال مع الكاتب المبدع؟ ولم تأخذ مسافة سوء الفهم هنا بالتبدد والتقلص إلا بعد معايشة عميقة مع نصوص الرميحي المسرحية.

وأكاد أجزم أن المسرحي حمد الرميحي هو رائد الكتابة التجريبية في مسرحنا الخليجي. وأنه عبر نصوصه المسرحية.. بودرياه، والمناقشة، وموال الفرح والحزن، وسجلات رسمية، والفيلة، وقصة حب طبل وطارة، والقرن الأسود وورقة حب منسية وأبو حيان التوحيدي، نجح في توجيه القراء والنقاد والجمهور للاقتراب من نقطة تجذير مشروعية مفهوم هذه الكتابة التجريبية.

ولعل أهمية المبدع الرميحي بالنسبة إلى الجيل الثاني لمراحل الكتابة المسرحية وتجديدها في الخليج ترتكز إلى معطيين:

أولهما، قطع الصلة بأنساق الحكي التقليدي إلى حد كبير. وثانيهما، غلبة النظرة التشاؤمية الانتقادية للواقع الاجتماعي والسياسي.

وكان ما يدهشني إزاء كتابته ومشروعه المسرحي الإبداعي تنامي سؤال هام: لماذا يستمر الرميحي في الكتابة المسرحية؟ وهل من جدوى وراء الاستمرار؟ وعلى ماذا يراهن ككاتب وكمخرج؟ ولا شك أن اختياره الكتابة للمسرح على وجه الخصوص هو اختيار مقصود لذاته وقد استفاد الرميحي ممن سبقه بتقصيه لتجليات عوالم النصوص المسرحية والمؤلفات الإبداعية وما تضمنته من اشتغالات متباينة على الاجتماعي والميثولوجي والسياسي.

وفي تقديري أن حمد الرميحي لما يكتب نصوصه المسرحية، أو ينتقل بين شكل مسرحي وآخر، إنما يراهن على الاستمرارية في التجريب الكتابي للمسرح، كما يراهن على استمرارية الحياة. وهو أيضاً يبحث عن القيمة الفكرية والجماليّة الأكثر تأثيراً في المجتمع، بحيث تستجيب الجماليات لطموحه الإبداعيّ، من ناحية، وهاجس المجتمع من ناحية أخرى. وهذا ما بدا واضحاً حينما تناول الرميحي أسطورة بودرياه، إذ من المعروف أن العمل الفني كلما اقترب من الإطار الواقعي الاجتماعي المرتبط بحياة الناس وعذاباتهم وآمالهم وهواجسهم وقلقهم، كان وعي الكاتب أقرب إلى الناس ووعيهم باللحظة التاريخية الحاضرة، وإذا كان مبدعنا قد التزم بوحدة البناء التقليدي في بودرياه، فإن محاولة إحداث تغيير جذري في بنية الكتابة المسرحية اللاحقة، بدأها في مسرحية موال الفرح والحزن التي تميزت بتجاور عدة أنساق بنائية مختلفة.

وأعتقد أن حمد الرميحي في موال الفرح والحزن قد أرسى دعائم بيان الكتابة التجريبية المسرحية القادمة في الخليج، دون أن يقول ذلك صراحة وذلك لأمرين متلازمين هما: الأول، يتعلق بما يشكله هذا الكاتب من حضور فعّال للجيل الثاني من الكتّاب المسرحيين الخليجيين. أما الأمر الثاني فيتحرك في دائرة الهدم والبناء لكل أشكال الكتابة التقليدية السابقة والمحافظة على أصول الوحدات الثلاث، المكان والزمان والفعل.

وأرجو ألا يفهم من كلامي السابق أن الرميحي حين يقوم بالهدم والبناء يرفض القديم كله لأنه قديم، أو لا يعنيه ارتكاز البنية المسرحية على قصة يمكن أن يحكيها ممثل معتوه على المنصة لا، ليس هذا ما أريده، بل أجده في اشتغاله على تطوير ذاته ومفرداته المسرحية وأسلوبه، أقرب ما يكون إلى الجواهرجي الذي يعرف أن الذهب سيظل ذهباً حتى وإن قيمته الشرائية، فهو يستهدي بالقديم، ويتمرد عليه مقتفياً أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي المعروفة.



وعلى هذا النهج سار بعض الكتّاب المسرحيين العرب.

وثمة عناصر أساسية وأخرى ثانوية، يمكن الحديث عنها والإشارة إليها في مسرح المبدع حمد الرميحي، لكنني سأكتفي في هذه العجالة بالكلام عن موال الفرح والحزن، مشيرة فيها إلى النسغ الذي تسرّب بوعي أو دون وعي في بعض الكتابات المسرحية الخليجية. إنّ طبيعة الخطاب المسرحي في موال الفرح والحزن ذات نوعية مزدوجة تتيح لنا قراءته من منطلقات مختلفة ومتكاملة: المنطلق الأول خطاب نصّ المؤلف. والمنطلق الثاني خطاب نص المخرج. والمنطلق الثالث خطاب الفعالية النقدية التي سيشترك بها القارئ ومن ثم المتفرج.

والرميحي من منطلق إلمامه بوحدات بناء الفضاء المسرحي، ومعرفته بمكونات المنصة وقدرتها على الإيحاء، وعلى تنفيذ الفعل المسرحي ذاته بتركيز شديد، ينجح في عدة وظائف، فمن مظاهر التجديد في كتابة حمد الرميحي المسرحية توظيف الجوقة فلا تكتفي بالتعليق أو التفسير، وإنما تندمج في الحكاية اندماجاً جمالياً لا يقل جمالاً عن التوليف السينمائي والقطع والمونتاج، إضافة إلى جعل الإرشادات المسرحية نصاً ثالثاً موازياً لنص الكاتب الحقيقي ونصّ الدراماتورغ، ونص المخرج.

في المقابل وجدت أن حمد الرميحي عندما يصر على إخراج أعماله المسرحية بنفسه يكشف عن وجود فكرة يرعاها، بحيث أصبحت مشروعاً خاصاً به، فهو يمتلك أدوات الكاتب الدرامي العارف بالخشبة، فلا تصطدم أفكاره ككاتب مع أفكاره كمخرج، بل إنّ ذلك كله يُسهم في تكثيف المخيلة تكثيفاً جمالياً، وقد تنبه المسرحيون العرب إلى هذه الظاهرة وقالوا فيها كلاماً كثيراً. وتبقى أسئلتي التالية مشروعة جداً وقابلة للانفتاح والاشتغال على نصوص الرميحي.

ماذا نستطيع أن نتذكر من موال الفرح والحزن إذا عدنا بذاكرتنا إلى الخلف: الرميحي الكاتب أم المخرج؟ لقد انشغل الرميحي في هذه المسرحية بالعرض، وبإمكانيات الرُكح إلى أبعد ما يستطيع أو يطمح إليه. لكن هل يقلل هذا من أدبية النص وفرادته؟ أليست الكتابة اشتغالاً على اللغة وإمكانياتها الدرامية قبل أن تكون انهماكاً بالعلامات المرئية ومعطيات السينوغرافيا ومحددات الفضاء؟

وحتماً ليس هناك نهاية للإبداع، من منطلق أن الكاتب عندما ينشغل في لحظة الكتابة بقضية الحرية والكرامة الإنسانية في كل مكان وزمان يصعب أن يتوقف إبداعه أو ينضب، وقد تخللت أعمال الرميحي المسرحية هذه الشرارة التي يُجيد الكتابة عنها. في ورقة حب منسية يصف النص قدرة إبداع الرميحي في جعل اللفظة حمالة أوجه، وكأن لها حياتين، وحتى لا يظل القارئ يعمل كآلة كسلى على حد تعبير أمبرتو إيكو، عليه تتبع الخيط الدقيق الذي يشد عمارة هذا النص بنصوصه السابقة.

في الذكرى الرابعة لرحيل الكاتب والسوسيولوجي المغربي عبد الكبير الخطيبي، تنشر «الدوحة» جزءاً من رسالة مطولة وجهها صاحب «المغرب المتعدد» إلى الفيلسوف جاك دريدا عام 2004.

رسالة مفتوحة

من عبد الكبير الخطيبي إلى جاك دريدا

ترجمة: آدم مريود

كيف تتم قراءة نصك (أحادية لغة الآخر)؟

ربما بداية كضرب من القوة، فكر يشق طريقاً للعصيان مع وضد اللغة، اللغة الفرنسية. يتفرع هذا الفكر انطلاقاً من عبارة ما، أو مفارقة، ربما حنث باليمين، تقول: ليس لديّ سوى لغة، هي ليست لغتي. لكن، من المألوف التأكيد على أن اللغة الأم هي ملكية أصيلة لأمناء هذا الإرث، كيف السبيل إلى مناقشة إحساسهم بالانتماء لهذه الرابطة الإرثية؟ هل تكفي الإجابة بأن اللغة لا تنتمي لأحد؟

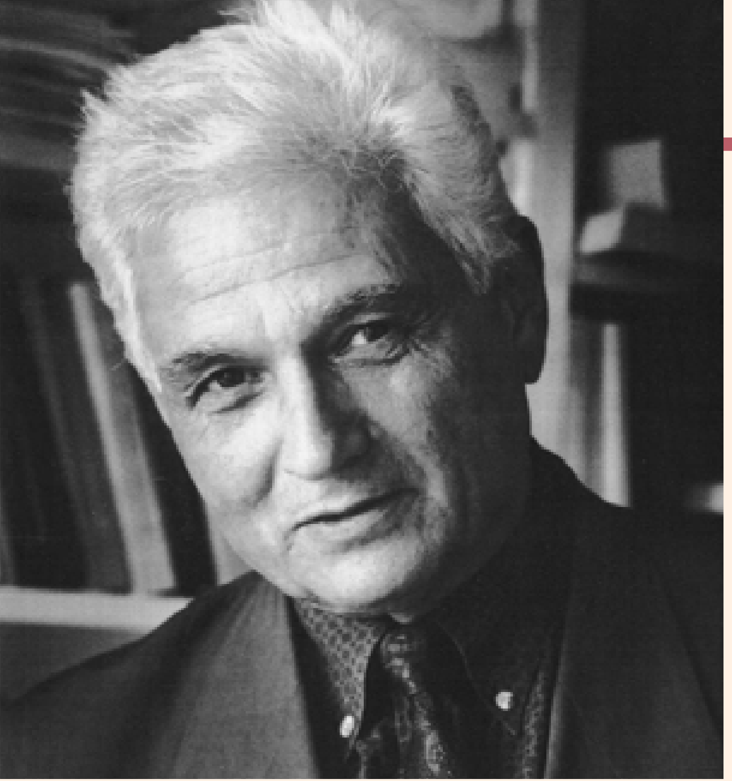
أليست رغبة الكاتب أو المفكر هي أن ينقل إلى القارئ حياة مادية وغير مادية، مطعّمة بعلاقة انفصال عصية على التدمير، تنسجها اللغة ويدعمها الإنسان! لعبة الحياة، الموت، والميراث، مسؤولية جذرية لا نقبض كثيراً إلا على الجانب المشرق منها، احتفال ومتعة بالقراءة، بينما يتخفى فعل الكتابة تحت أنقاضها، يتوهج من الداخل بطاقته الأكثر أناقة. غير أنني أفهم أن فن القراءة يتلقى هبة الرغبة والإيصال الفوري، يمنحها دون مقابل إلى قارئ مجهول. تتأبد هذه الرغبة، تجسد نفسها كل مرة في حياة القارئ الروحية، ليس بإغوائه، لكن بالإشارة إليه، إنه تحويل غير طبيعي أو حتى متكلف، ابتلاء، تقص، بل هو بحث عن اللا متوقع إن لم يكن عن اللا مسموع. ما إن يكتب الكتاب حتى يسقط ضمن ماضي مؤلفه، وأنا كاتب أسير لقوة ماضٍ آخر، ماض ينبسط في حاضري، محمّل به (لكن بأي قانون وصائي؟)، تقع على عاتقي مسؤولية حفظه وتشكيله، وتقبُّل إرثه، إنها شهادة لا تنتمي لأحد كما اللغة الأم. أليس هذا عقداً لإعادة تملُّك، توقيعاً على بياض، دون فائدة، عرضاً غير مفيد، هل هنا ممكن؟

لنبدأ بالتاريخ تاركين مكاناً للماضي، وللموتى، لهذا الزمن الذي عشناه في المغرب في سياقات كولونيالية مختلفة. في الواقع إنني فكرت دائماً بأن هذا الشيء الذي يسمى (التفكيكية) هو شكل راديكالي لفكفكة استعمار فكر يسمى غربي. كتبت هذا وقلته منذ زمن طويل، فرغت أحادية لغة الآخر من كشف حمولته السياسية. لكن بالنسبة للغة، لغة الآخر، إذا كنت كتبت ما تؤكده في نصك، هل كانوا سيصدقونني؟ لكن بما أن الأمر يتعلق بأن نفكر قدر المستطاع أكثر من تعلقه بأن نظن أو نؤمن سوف أسقط هذه النقطة.

تؤدي ممارسة الشهادة إلى تبجيل الماضي، والموتى. تبجيل يأخذ شكل العصيان، بلورة وتلمساً، وبالرجوع إلى الوراء يتحنّط الماضي، يحملنا على أن نقف بعيداً. لهذا أرغب من ناحيتي أن أتدرج في العبور إلى هذا الماضي مبرزاً اختلاف الأوضاع وفقاً لتاريخيتها وتفردها، رغم أن تكتّم المتوارين يجدّد الكتابة بقوة الصمت والنسيان، وهكذا تظهر حقيقة بالكاد معروفة.

في الواقع إن ضياع المواطنة طوال عدة سنوات لطائفة بأكملها، طائفة اليهود بالجزائر، تشدد أنت دون أن تقول: (إن كلمة طائفة لا تعني أي مواطنة أخرى). ومن ثم في عام 1943 تعيد هذه الطائفة تغطيتها من جديد - عدا المدرسة فقد ألغيت في ذلك الوقت-. يوجد هنا إذن (جماعة) معزولة، مفككة، منزاة، لم تكن تتحدث سوى اللغة الفرنسية (مستعمرة)، فقدت صلاتها تقريباً بالتقاليد العبرية واللغات المحلية. إنه حجز ما، بل كارثة. هل تعرضت هذه الجماعة التي ليست بطائفة إلى شقاء جماعي في السابق؟ أي شقاء؟ يبدو أن تاريخها قد توقف، فقد أصبح ماضياً مظلماً، شديد الغرابة؛ جماعة منفية في مكان ما أُخذت دون أن تغير المكان رهينة لنوع من الفراغ الحقوقي. كيف يسمى هذا الفراغ، من ندين؟ وكيف؟ وهل هي جريمة؟ ماذا تعني المواطنة إذا كان ثمة جماعة اجتماعية كاملة اختفت في صمت المأسورين؟ من نخاطب لنرفع هذا الاضطهاد؟ بهذه المناسبة لم تكن هذه هي الحال في المغرب منذ عهد الظهير (قبل مرسوم cremieux بقليل) إذ تمتعت الطائفة اليهودية بالمواطنة وبوضع قانوني يحترم معتقداتها.

يضع التخلي عن ملكية اللغة أوالانفصال عنها اللغة الأم في موضع المنفي. أفكر بالصفحات المضيئة للمأسوف عليه ميشيل سرتو في (كتابة التاريخ)، صفحات أعدت قراءتها

بمناسبة هذه الرسالة المفتوحة، اندهشت لرؤية الطريقة التي بدل بها فرويد موقفه حيال اللغة الأم إذ كان يشعر تارة بأنه محتمل، وتارة كما لو أنه عابر، وثالثة بأنه (مدعوّ) بينما هو مطرود من طرف النازية. ثمة استبدال يشحذ الكتابة، يدوِّنه ضمن حكاية فرويد عن (موسى والتوحيد). بهذا المعنى فإن الكتابة تطرح مسألة (الكينونة) و(الملكية)، وبمعنى آخر فإنها توجد مأخوذة بعلاقة انفصال عصية على التدمير: المكان، المجتمع الثقافي، الأسطورة المقدسة، وإلا كيف نفهم التضحية التي يقدمها البشر انطلاقاً من إحساسهم بالانتماء لمكان ما ويقدمون أرواحهم باسمه؟ كيف بمقدورنا أن نشهد على هذا الشرخ، على جنون اللغة الذي يقتل كل من يظن بحق توطُّنه فيها؟ من سيحمل من بين الرهائن دين هذه التضحية، يمنحها دون أن يختنق بتوقف قلبه - على الطريقة التي يفكر بها كافكا- في ما يتعلق باللا ممكن في لغة الآخر؟ إلى أي مدى يمكن أن يكون الكاتب أو المفكر أسيراً لعذاباته داخل هذا المأزق؟

إن التخلي عن الملكية من جهة، والانفصال عن المكان والحكاية بلغات مبتدرة بالمنفى وتجربته يفتح عقل المنفي على العالم الواقعي ونشاطاته المختلفة، وكذلك على المواطنة العالمية (cosmopolitism)، لقد سلَّمت بذلك وحجبت رهانه السياسي بين الدول، كما يعطي هذا المنفي من جهة أخرى ضماناً يعيد تجديد ولائه للغة الأم بالرغم من أن اللغة لا تنتمي لأحد.

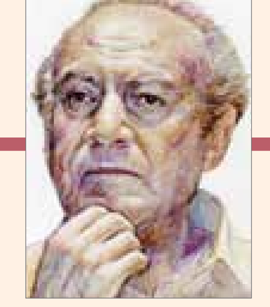
لم يفقد اليهودي في المغرب مواطنته أو قوميته، فقد انتقل من حالة (الحماية) في بلاد الإسلام، إلى حالة (المحمية) إبان فترة الاستعمار. ماذا يعني هذا الانتقال؟ لم يفقد المغربي مواطنته أو قوميته أو جواز سفره فقد أنقذته الحماية من الملاحقة، ربما طوال موت كل الطائفة اليهودية التي كانت أكثر تكاملاً على المستويين الثقافي والاجتماعي. هذا عدل وليس ديناً، فضلاً عن أن داخل كل قطر هناك قوانين للضيافة توضح ضبطاً درجات التحمل بين البشر.

مارست الطائفة اليهودية في المغرب اللغة العربية والبربرية بيسر- حسب الأقاليم- بشكل مقابل للغة الفرنسية والإسبانية في الأوساط المتعلمة، وكذلك اللغة (hakitiya) وهي لغة متحدرة من الإسبانية في القرون الوسطى، بينما كانت اللغة العبرية(hebreu) مدَّخرة للطقوس خلال فترة المحمية. لقد شكل التعليم مجموعة من المحرَّمات ضمن المحافظة على الفصل بين المجتمعات علامات مميزة عرفية- دينية وقطعاً لغوية.

شرعت هذا الصيف في قراءة (الذهب) لهيلين سكسوس. إنه نص يهتم بأطروحتنا حول(هذه) الفرنسية. تأثرت بهذا الصوت الذي يغزل في ليل ساحر، إنها كتابة هنسية، هندسة تصاعدية في سديل حر، تزاحم الملائكة والعائدين. إنها كلمة جميلة؛ يقوم جنون اللغة بخلق حكاية على النقيض من تلك التي جسدتها حنة ارندت إن لم تقس اللغة الألمانية، ما يطرح من مواقف مخيفة عن العلاقة بالنازية واحتدامها الجهنمي. في (الذهب) إنه اندفاع ما، حركة نزقة، فضلاً عن جعل الكتاب ميتاً. اللغة: حكاية الذاكرة والنسيان، استئصال اللغة من أجل سحرها، لتقوم بمشهد خلاب.

يمكن القول إن الرغبة الملائكية- لكل ملاك مجبول بالحياة، متخم بها حتى فقد الأنفاس- تحفظ باستمرار هذه اللغة وتأثراتها بالصخب والثورة. إذا رددت بأنني أقرأ هذا النص منصتاً. الحكاية التي تصنع اللغة، سأضيف: سوف أقطن بالقرب مما أقرأ. وأبعد من ذلك تكتب سكسوس: كان أبي يرجع محروماً من لغته، كنت أجعله يتحدث إلي باللغة الفرنسية، لم أكن أعرف، ولا أعرف حتى كيف كانت لغته.

تقودني هذه القراءة السريعة لـ(الذهب) إلى تدوين بعض الملاحظات حول نصِّك. نعم، من لا ينكر هذه الجملة الناصعة لبروست: إن الكتب الجميلة مكتوبة بنوع من اللسان الأجنبي. نعم، هنا هو المثال أو ربما حلم كل كاتب. يؤكد نصّك - على ما أظن - كلمة بروست ويمنحها أساساً نظرياً؛ أن تكتب من داخل اللغة الفرنسية، أن تترجم اللغة الفرنسية باللغة الفرنسية. إنها أطروحة عصية على الإدراك، إلا أن ملارميه، ورامبو، وبروست وآخرين كثر أكدوا هذه الضرورة بوضوح حتى يبتكر الكاتب لهجات داخل اللغة الفرنسية.



د. محمد عبد المطلب

العربية لغة الأذن واللسان

هناك إجماع بين علماء اللغة على أن العربية لغة موسيقية، وهذه الموسيقية لازمتها في النشأة وفي كل مراحل التطور، وأرجع الباحثون هذه الموسيقية إلى أن العرب كانوا أميين، وقليل منهم من كان يعرف القراءة والكتابة، معنى هنا أن العربي اعتمد حاسة السمع في استقبال الكلام، ومن السمع ينهب الكلام إلى الذهن لإدراك المعنى، فالأذن العربية اكتسبت قدراً وافراً من الإحساس بنغمة الكلمة، وتمييز الأصوات، وأثر ذلك في إنتاج المعنى.

وإذا كان ما ذكرناه يرجع إلى المتكلم، فإنه بالقدر نفسه يرجع إلى مستقبل الكلام، أي أن طرفي الاتصال يعتمد كل منهما الأذن في الفهم والإفهام، كما يعتمد اللسان في إنتاج هذا الكلام على النحو الذي تستريح له الأذن، وتجنب الكلمات التي تفتقد الانسجام الصوتي، والتي تتنافر فيها الحروف تنافراً صوتياً كبيراً أو قليلاً.

والعمق التاريخي للعربية أكسب الأذن العربية خبرة موسيقية صوتية تتيح لها تقبل الكلمات بمواصفات خاصة في التناغم الصوتي، وبالضرورة تنفر من الكلمات التي تتنافى مع هذه الخاصية، ولعل ذلك يبرر قلة الكلمات المتنافرة صوتياً في العربية، لأن اللغة كانت تتخلص منها تبعاً للذائقة الصوتية عند المتكلم والمستمع.

وبفضل هذا الوعي الثقافي الذي صاحب العربية، استوعب البلاغيون القدامى ميل اللغة إلى التناغم الصوتي، وقدموا مصطلحاً يحتضنه، هو مصطلح (الفصاحة)، ومن أهم شروطه: (السهولة) في المفردات والتراكيب، والمقصود بالسهولة: (البعد عن تِنافر الحروف)، وأرجعوا التنافر إلى أسباب كثيرة، بعضها كيفي يرجع إلى تنافر مخارج الحروف، وبعضها كمي يرجع إلى عدد هذه الحِروف، فمن الكلمات المتنافرة لتنافر المخارج، كلمة (الحقْلد) بمعنى (البخيل)، ومن المتنافرة لطول الكلمة، كلمة (مستشزرات) وصفاً للشعر المجدول.

إن ما ذكرناه يؤكد علاقة اللغة العربية الحميمة بـ (اللسان والأذن) معاً في بناء كلماتها وتراكيبها، وكان لذلك صداه الجمالي عند البلاغيين في العناية بالأبنية الصياغية التي يتوفر فيها الصوتية الموسيقية، مثل بنية: (السجع) التي تتحقق موسيقيتها باتفاق أواخر الجمل في الحرف، ومثل بنية: (الجناس) التي تتشابه فيها المفردات صوتياً، لكنها تختلف دلالياً، مثل قوله تعالى: «ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة»، فالساعة الأولى: (القيامة) والثانية: (الزمن الأرضي)، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نستعرض الأبنية الصوتية الجمالية في البلاغة العربية، مثل: الازدواج والترصيع والترديد والتكرار إلى آخر هذه الأبنية الصوتية.

ومن الواضح أن إيقاعية اللغة العربية كانت مصاحبة لها منذ بكورتها، وظهر ذلك فيما سمي بعد ذلك بـ (علم الصرف) ومن أهم مباحثه، مبحث (الاشتقاق) الذي يتمثل في استخراج كلمة من كلمة أخرى متداخلة معها في المعنى، ومتوافقة معها في الحروف الأصلية، لكن بينهما مغايرة في بعض الحروف الزائدة، ذلك أن المغايرة في بعض الحروف، هي التي تنتج المغايرة بين الكلمة الأصلية، والكلمة المشتقة، وهو ما يحفظ للكلمة إيقاعيتها الصوتية، مثل: المصدر (لعْب) إذ يشتق منه: (لعِب – يلعب – الْعب – لاعب- ملعوب – لعّاب – لعِيب – لعُوب – متلاعب – ملعب).

أما أكثر تجليات إيقاعية اللغة، ففي فن العربية الأول: (الشعر)، إذ تقوم إيقاعيته الموسيقية على الحس الصوتي المتناغم الذي كشف عنه (الخليل بن أحمد) في (علم العروض)، وقد وصلت العناية بالإيقاع العروضي إلى درجة حرص الشعراء عليه أكثر من حرصهم على القاعدة النحوية، وبسبب هذا الحرص ظهر مصطلح تراثي يقنن هذا الخروج النحوي وهو مصطلح: (الضرورات الشعرية)، وتراثنا الشعري مليء بهذه (الضرورات) التي لم يسلم منها معظم الشعراء، وهو ما برره (الخليل بن أحمد) في قوله: «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم...».

إن هذا الذي عرضناه بعض ما يتوفر في اللغة من إيقاع صوتي يحكم علاقتها بالأذن واللسان.



عبدالوهاب الأنصاري

الفطاحل المتقعرون!

لا سبيل لي لمعرفة نسبة القراء الذين يعرفون معاني الكلمات التالية: النَدْح، المتّ، الوَخْي، النَوْط. وإن كنت، أيها القارئ، تعرفها فإني أعتبرك فطحلاً. وهذه الجملة الأخيرة، «أعتبرك فطحلاً»، إن كنت تجد في نفسك شيئاً من «التقعير»، اسمح لي إذن بإبدالها بـ «أعدّك فحلاً». وهذه الأخيرة بدورها، «اسمح لي إذن»، «للمتقعرين إملائياً»، ينبغي أن تكون «إذاً»، بالتنوين.

مهلاً. خطوة إلى الوراء، وقبل التعرض للكلمات الأولى.

أما بالنسبة كلمة «أعتبر»، فإن جمعاً من المتكلمين في الأخطاء الشائعة يرى أن استعمال الفعل (اعتبر) بمعنى (عد) خطأ. وهو موضوع شغل مجمع اللغة العربية في القاهرة. والذين لا يجيزون هذا الاستعمال (أي «اعتبر» بمعنى «عد») يرون أن «اعتبر» يجيء فعلاً لازماً بمعنى «تعجب» و«تدبر»، و«اتعظ». واللزوم يعني أن الفعل لا يتعدى، كما هو الحال هنا، لمفعولين «اعتبر القارئَ فحلاً». لكن، لحسن حظ الناطقين بالعربية، فإن اللجنة المنوطة بالبحث أجازت هذا الاستخدام لـ «اعتبر». فاعتبروا كيفما شئتم!

أما ما يتعلق بـ «فَطْحل» بفاء مفتوحة وطاء ساكنة، بمعنى «عالم فذ»، لا وجود له في القواميس القديمة. إنما «فِطَحْل»، بفاء مكسورة وطاء مفتوحة، والذي يعني «زمن لم يخلق الناس فيه بعد» (في لسان العرب والصحاح والمحيط). وبتعبير هذه القواميس: (وزمن الفِطَحْل زمن نوح النبي)! ولكن إذا ما انتقلنا إلى المعجم الوجيز (الناشر: وزارة التربية والتعليم بمصر. سنة النشر: 1994) فإن «الفِطَحِل: الضخم الممتلئ الجسم، والسَّيل العظيم. ج فطاحل، ويقال لكبار العلماء: فطاحل».

أقول، ولله الحمد والمنة!

إننا ندين لمصر الكثير.

أما التقعير، فهو التشدق في الكلام، (تكلم بأقصى قُعر فمه) بتعبير لسان العرب. وما يتعلق بـ«إذن» في مقابل «إذاً»، فإليك ما يلي:

(قال النحاس : وسمعتُ علي بن سليمان يقول : سمعتُ أبا العباس محمد بن يزيد (المعروف بالمبرد) يقول: أشتهي أن أكوي يد مَن يكتب «إذن» بالألف! إنها مثل «أن» و«لن»، ولا يدخل التنوين في الحروف).

وقبل أن تكوى أي يد، فالكلام في هذا مما شغل الكثيرين. فمما قيل، مثلاً، إن «إذَنْ» تُكتب بالنون إذا نَصبت الفعل المضارع بعدها.

مثال: (سأزورك - إذَنْ استقبلَك أحسن استقبال)

وتكتبت بالألف «إذاً» إذا لم تَنصِب الفعل المضارع بعدها، أو إذا لم يأت بعدها فعل مضارع .

مثال: (إنْ تُسْرف في التسامح، إذاً تُتّهم بالضّعف).

المرجع: المرجع في الإملاء لراجي الأسمر.

وقيل الكثير غير ذلك، مثل قول الفراء «إن عملت (أي إذاً) كتبت بالألف لضعفها وإن أهملت كتبت بالنون لقوتها، وقال ابن عصفور الصحيح كتبها بالنون فرقاً بينها وبين إذا الظرفية لئلا يقع الإلباس قال أبو حيان ولأن الوقف عليها عنده بالنون...»

ما العمل في غياب البرامج التليفزيونية ومباريات كرة القدم والإنترنت والثرثرة في المقاهي والمجمعات التجارية؟

والآن، لنعد إلى الكلمات الأصلية. إني أظنك، عزيزي القارئ، تعرف الكلمات المذكورة آنفاً كلها. فالأولى، الندح، تسمعها في «لا مندوحة» عن شيء ما، بمعنى الاضطرار إليه. وفي الحديث «إنَّ في المعاريض لمندوحة عن الكذب». فالنَدْح (والمنتدح) والنَدح هو المكان الواسع والسعة والفسحة.

أما المت فهو الصلة. فقولك «لا يمت إليه بصلة» مثل قولك «لا يصل إليه بصلة أو بوسيلة». وفي لسان العرب، يقول «ابن الأعرابي: متَمتَّ الرجل إذا تَقرَّب بمودَّة أو قرابة. قال النَّضر: متتُّ إليه برحم أي مددتُ إليه وتَقرَّبْتُ إليه؛ وبيننا رحمٌ ماتَّةٌ أي قريبة».

والأخيرة، «الوخي» فإنك تعرفها في «توخي الحذر». فالتوخي هو القصد والتحري.

يقال: توخَّيْتُ محبَّتَك أي تحرَّيْتُ. توَخَّيْت أمر كذا أي تيمَّمْتُه، ووخَّاه للأمر توْخيةً: وجّهه له.

وأخيراً، النوط هو التعليق (وهو أيضاً ما عُلّق). نيط عليه الشيء أي علق عليه. ومن ثم اكتسبت اللفظة معنى المسؤولية عن الشيء.

وفي لامية العرب، يصف الشنفرى قوسه:

هتوفٌ من المُلْسِ المتونِ يَزينها رصائعُ قدْ نِيطَتْ عليها ومِحْمل

كما يروى «نيطت إليها». والرصائع هي السيور التي تضفر بها القوس.

توخَّ، إذن، إتمام ما أنيط إليك من مهام!

محض شُرود

ماريو بينيديتي*
ترجمتها عن الإسبانية: سارة ح. عبدالحليم

لم يعتبر نفسَه أبداً منفيّاً سياسيّاً. كان قد هجر أرضَه بسبب دافعٍ غريب تفتّح على ثلاث مراحل. الأولى، كانت عندما اقتربَ منه في الطريق أربعة شحّاذين الواحد تلو الآخر. والثانية، عندما استخدم وزيرٌ كلمة «سلام» على التلفاز، فارتعش جفنُه الأيمن على الفور.أما الثالثة، فعندما دخل كنيسة الحيّ، حيث رأى يسوعاً (ليس ممن يُصلّى له كثيراً وتُوقد له شموع التنورِ[1]، بل آخر، حزين، معلقٌ على عامود جانبي)، يبكي كمَنْ باركه الربّ.

لعلّه خالَ أنّه إنْ بقي في بلاده، كان سيُصاب باليأس في المدى القصير، وهو كان يعلمُ جيداً أنه لم يُخلق لليأس، بل للارتحال والاستقلالية، والمُتع البسيطة. أحبَّ الناس، لكنّه لم يتعلّق بأحد. كان يسلّي نفسه بالمناظر الطبيعية، بيد أنه في النهاية، سئم كلَّ ذاك الأخضر الوفير، وتاقَ إلى سُخام المدن. كان يستمتع بصخب المدن، لكن أتى يومٌ شعر فيه أنه مطوّقٌ بكتلِ الأسمنت الطاغية.

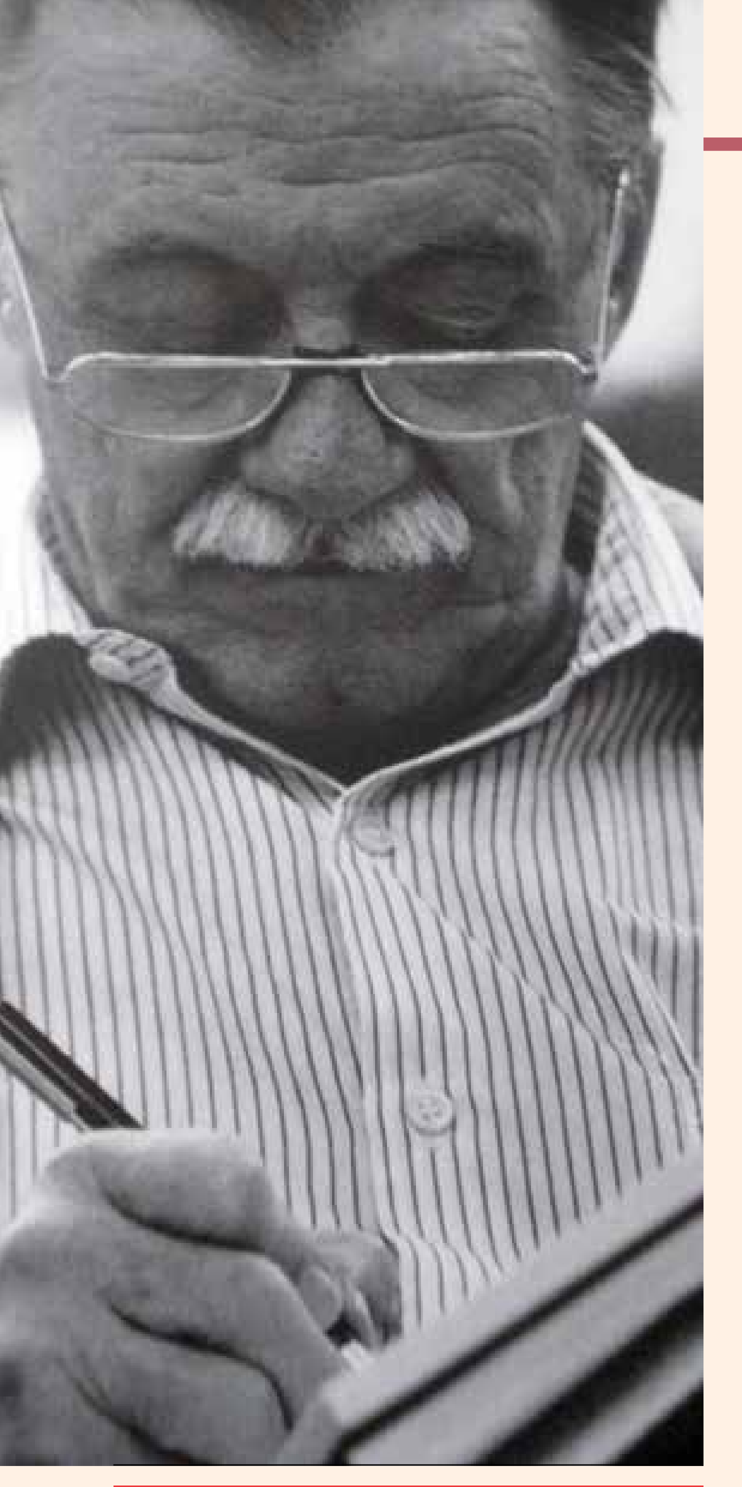
وهكذا، وكما جابَ طرقات أرضه وشوارعها، بدأ بالتجوال في الدّول، قاطعاً الحدودَ، والبحار. لقد كان شارداً تماماً. وفي معظم الأحيان، لم يعلم بأي مدينة كان، لكنّ ذلك لم يدفعه للسؤال. ببساطة، كان يواصل سيره،وفي جميع الأحوال، إن أخطأ، لم يعنِه العدول عن خطئه. وإذا ما احتاج شيئاً، سواء للأكل أوَ النوم، كان يعرف أربع لغاتٍ تمكّنه من السعي إلى غايته، ولطالما كان هناك من يفهم عليه. وفي أسوأ الأحوال، كان يلجأ إلى الإيماءات الإسبرانتية[2].

كان يسافر على متن القطار أو الحافلة، لكنه عادة ما تمكّن من الحصول على «توصيلة» بسيارة أو شاحنة، فقد كان يوحي بالثقة. وكانت ظنون الناس بشأنه تذهب إلى كل الأشياء الغريبة واللامعقولة، ولم يكونوا مخطئين في ذلك، فكلُّ شيء فيه كان ينطوي على قدر من الغرابة.عموماً، كان يسير وحيداً، وكان الأمر منطقياً، حيث إنه لم يكن بمقدور أي رجل، ولا حتى امرأة، تحمُّل كل ذلك الإهمال وكل تلك الفوضى.

عندما كان يجتازُ أحدَ الحدود، كان يُبرز جوازَ سفره، بحركة آليّة أو لا مبالية، على أنه سرعان ما كان ينسى في أيِّ حدود كان. لم يكن يطيل البقاء في وسط المدن. وكان يفضّل الأحياءَ الهامشية، حيث كان ينسجم فيها مع الأطفال والكلاب.

في بعض الأحيان، كانت تتبدّى له تفصيلةٌ ما تساعده على تحديد وجهته. لكن ليس دوماً. ذات صباح، وجد نفسَه بجانب قناة مائية، فاعتقد أنه في البندقية، لكنها كانت بروج[3]. في ثلاث مناسبات على الأقل، حدث وأن خلط بين نهري السين والراين. لم يحمل معه بوصلة، بل اعتمد على الشمس في تحديد طريقه. على أنه حين كان يشهد أياماً عاصفة، بسماء ملبّدة، لم تكن لديه أدنى فكرة عن وجهة الشمال. لكن هنا أيضاً، لم يكن ليؤثّر عليه، حيث إنه لم يكن يفضّل أياً من الجهات الأربع.

وفي ظهيرة ما، فطن إلى أنه كان يمشي في مدينة هلسنكي، لأنه رأى كابينة هاتف عليها كلمة Puhelin[4]. كانت هذه إحدى معلوماته الشحيحة عن فنلندا. وفي يوم آخر، شعر بوخزةِ جوعٍ عارمة، فأخرج من حقيبة ظهره القليل من الجبن، وبينما كان يمضغها بتلذّذ، انتبه



إلى أنه كان قد اتّكأ على عامود ذكّره بأعمدة الرخام البنتيلي التي شاهدها في صورة ما للبارثينون. وطبعاً، بعد هذا الربْط، أدرك أنه كان فعلياً في الأكروبوليس. حتماً، كان شارداً تماماً. في إحدى المرات، أثْلجت، ولكي يقي نفسه من البرد، دخل أسواق مجمّع «لي آل» الفرنسي. بعد نصف عام، وعندما خرج من نفق مشاة آخر في قلب مدينة ستوكهولم، شعر بسعادة غامرة لأنها لم تعد تثلج.

بين الحين والآخر، كان يذهب إلى المطارات، لكنه بالكاد سافر بالطائرة، وذلك لأسباب كثيرة، من بينها أنه بعد ما كان يقوم بإجراءات السفر، ويخلّص أمتعته الخفيفة، كان يذهب إلى الشرفة، ليرى كيف كانت الطائرات العملاقة تقلع وتهبط دون أنْ يعير أي انتباه إلى مكبرات الصوت التي كانت تنادي على اسمه بإلحاح.

على أنه ذات مرة، ودونما سبب واضح، ظلّ بالقرب من بوابة الركوب، وصعد بثقة إلى الطائرة مع بقية المسافرين. عندما بلغ الوجهة المحددة، وأبرز جواز سفره، بلامبالاته إيّاها، عاينه أحد موظّفي الهجرة باهتمام، وقال له: «تعال معي!» فتبعه هو بهدوء عبر ممرٍ خالٍ. عندما وصلا إلى باب مكتوب عليه «ممنوع الدخول»، فتحه الموظّف ودفعه للدخول. وهو ما فعله، من دون استعداد. فكّر بالاقتراب منِ طاولة كانت موجودة وسط الغرفة، لكنه فجأة، لم يرَ شيئاً. أحدهم، من خلفه، غطّى رأسه بقلنسوة. فقط حينها فهم أنه، وبمحض شرود، وجدَ نفسه مُجدَّداً في وطنه.

*** ماريو بينيديتي: (1920 - 2009)**

روائي وقاص وشاعر من الأوروغواي، يعدّ من أهم كتاب أميركا اللاتينية في القرن العشرين. في الفترة من 1973 إلى 1985، إبان الحقبة الديكتاتورية في الأوروغواي، عاش بينيديتي منفياً، متنقلاً بين عدة دول، كتب خلالها «محض شرود» ضمن أعمال أخرى. (المترجمة)

1. شموع نذرية: هي شموع يضعها المصلون الكاثوليك أمام تمثال المسيح والعذراء في الكنائس أثناء الصلاة. كلما ازدادت عدد الشموع، دلّ ذلك على كثرة الزيارات للمسيح. المسيح، في هذه القصة، يزوره عددٌ قليل من الناس.

2. من لغة إسبِرانتو، وهي لغة مصطنعة، اختُرِعت لتكون لغة تواصل عالمية. ويُقصد بها هنا أن الإيماءات أو الإشارات، مثل الإسبِرانتو، يفهمها الجميع.

3. بروج: مدينة في بلجيكا.

4. كلمة هاتف باللغة الفنلنديّة.



قصائد

سنان المسلماني- قطر

ياويل لحظك

ارْتَحْ قليلاً

أوْ كثيراً

لا قلبَ إلا أنتَ

لا رياحَ إلا حنينُكْ

وترجّلْ

ما الليلُ والرُّمْحُ المُفَتَّلُ إلا أنينُكْ

ارْتحْ قليلاً

يا ابنَ باعثاتِ السُّهْدْ

وتوسَّدْ زَنْدَ وجْدِكَ حتّى

يعلم الخِضابُ كيف أدمتْ صروفُ الدَّهرِ

جبينَكْ

يا ابنَ بعضيَ

أو بعضَ كُلّي

ارْتحْ قليلا

فالنائِحاتُ فرَغْنَ اليومَ

منْ لَطْمِ الخُدودِ الماجناتِ

حينَ بعثكَ من سريرِ النَّومِ ظليلا

ارْتحْ قليلاً

أوْ

فلْتَدْمَعِ العينُ سبيلا

يا ويلَ لحظكَ

لمْ نامَ طويلا

أو راغَ عنْ ساكِباتِ الدَّمْعِ جليلا

ارْتحْ قليلاً

أو كثيراً وتدثّرْ

ويحَ قلبكَ ما للهمَّ

يسقي نبتهُ المُصْفَرَّ

من شُريانِ دمّكْ

ويثوبُ إلى رشدٍ وغْيُهُ

حد الثّمالةِ من رشْفِ غمّكْ

يا ابن بعضيَ

والدُّنا حُقُّ التّداني

إن نبا بكَ وجدٌ

ثمْ خبا وتبعثرْ

فاحصدِ الحنظلَ المتروكَ ببابك أخضرْ

هِيْ دورةُ الأفلاكِ والعمرُ

يا ابنَ بعضيَ

محكومٌ ومُحضَرْ

تأمل

فتأمل كلَّ ما أخفيت في قلب المجرَّة

كلَّ ما سطرتَ من نزقٍ، ولهٍ



رسوم النصوص للفنان السوداني: إبراهيم الصّلحي

في الظلِّ يا ابن بهيِّ القولِ

أو صورٍ للحبِّ، حسرةْ

وتحيَّن فرصة الإفلات، لكنْ

كيف للموهومِ أن يسلو المبَرَّةْ

أن يغرفَ الحزنَ المنَوَّبَ من غيم المسرَّةْ

شوقاً لما قدْ فاضَ من نفس الأبيِّ

وجوعاً بدَّل الإقبالُ عسرَهْ

فتأمَّل كلَّ ما أخفيتَ يا منْ

غيَّر الإقلالُ والإحلالُ عنرَهْ

وتشيَّأ دمعةً للزَّهر حيناً

خفقةَ الطير المضَيِّع سرَّه

وتخيَّر

لعبةُ الإفصاح والإضمارِ درَّةْ

أيا ابنَ منطوقِ الرؤى

يا ابنَ الثواني والأماني

والليالي المستعِرَّةْ

يا ابن الخيال الرّحبِ والصور المحيطاتِ المدرَّةْ

ربأتَ ليلَ الوالهينَ عن كمدٍ

فكيفَ ليلُ العارفينَ والدُّنا إرَّةْ.

رفيف

مالي وللأمواتِ

آخُذُني إلى صدر الحكايا

وأترُكُني

فتنمو عشبةٌ من حزن خاصرة

المرايا

أناالمنسيُّ، قوقعة بشطّ النوارس

يصطفيني الأسى وترديني الحنايا

إذا ما لذّ للأمواج رجعٌ

إذا ما لذّ للأمواج عصفٌ من أسايا

وجوهٌ فزّزتْ ليلَ الغريْبِ وشيّأتْ

ما شاء للأقدارِ من خفايا

ما لي وللأمواتِ

سادرةٌ خُطى الأمواتِ

سادرةٌ خُطايا

حثو ثٌ والمدى سهل التّمطّي

رفيفُ الحزْنِ يَقْطُرُني إلى الحدقاتِ

مخفوراً أنايا

قصص قصيرة جداً

سناء بلحور
المغرب

سكين

حين انتهى القصف وأُنهِكَت الأسلحة، عمدوا إلى السلاح الأبيض، وصاروا يتبادلون الطعنات في منعطفات الأزقة ومفترقات الدروب.

تمنيتُ لو استعملوا السكين استعمال كامي بيسارو في رسمه لـ «جسر بونتواز».

سمعت فقط صرخات المغدورين وهم يتهاوون موتاً على أرض لا تؤمن بالجسور.

•••

حركية

ترسمه كل صباح هادئاً وثابتاً.. ثم تغطي اللوحة بقميص نومها، وتستلقي على سريرها.

تعود كل مساء لتكشف عن وجهه، فتجده في حركية، لم يتخذ بعد وضعاً ثابتاً.

تطارده باحثة عنه في شغاف القلب، وكهوف الروح... تجده ثملاً بعطرها، غارقاً في ضوء رمادي تحت ظل فرشاة مرتعشة. بحركة من إبهامها، تخط ألواناً زاهية على وجهه، فيخرج من اللوحة ويستلقي على السرير، بينما تظل هي ترمقه من داخل لوحة هادئة وثابتة.

بكاء لوحة

لا شيء يستقيم في هاته اللوحة المفتونة بالحركات اللولبية، تماماً كما قلبه العابث..ثمة سيدة تجلس في هدوء رمادي، شاردة الذهن.. ابتلعها الهم.. ثمة أطفال منهولون من سوء مزاج أب خشن، حول حياتهم إلى جحيم.. ثمة عينان متعبتان تتجولان داخل الملامح بحزن.. تدرك حقيقة من خلال آخرين.

سكبت العينان دموعاً سالت على اللوحة، فخلطت الألوان ورسمت قلباً يحضن الأطفال.

•••

الساحرُ والطفلُ

الساحِر يُري للحَاضرين عُصفُوراً صَغِيراً في القَفَصِ.. الجَميعُ يُصفق.

الساحِرُ يَضرِبُ بِرَاحة يده وبقوة، سقفَ القفصِ.. فيَختفي



عشب تحضنه النافذة

مهدي المطوع - السعودية

تجيء المدارات كفا
تشد على صخرة النفس حبل الثرى..
فهل للتراب ستنمو رؤوس عناقيدها من لهب
أراني عطشت فمننا يهيل علي الرؤى
رأيت الذئاب تجس ردائي
فتهوى رمالي مرايا. وتسري عظامي ذهب
كأن دمي قد تشظى جذوراً تشق رماد القرى..

القفص والعصفور.

الساحِرُ يفتَحُ سُترَتَهُ الأنيقة، فيَخرُجُ العُصفورُ، ويَطِيرُ باتجاه الحاضرين.

وِحدهُ الطفلُ يَبكِي بجوارِ أمهِ...وحدَهُ الطفلُ رَأى مَوتَ العُصفُور.

•••

إصرار

رفع السماعة ليجيب على الهاتف.

أرخى سمعه لعبارات التوبيخ والعتاب.

كانت أجوبته كالتالي:

نعم.

أجل...

فعلاً!

طبعاً!

بطبيعة الحال!

لم لا؟

هنا واجب!!

ضروري!!!

حاااااضر !!!!

أغلق هاتفه...صفع باب المكتب على عبارات الإيجاب والتأكيد.

وخرج مسرعاً إلى عاداته، دون أدنى نية للرجوع عن عيوبه.

•••

حذاء

مل الحذاء من المشي طوال اليوم في الطرقات...

من الركوب في الحافلات والقطارات...

من نسيانه على العتبات...

حين قرر الهرب، وجد نفسه منهكاً من التعب.

ما حدث للرجل الخائب

عزمي عبد الوهاب

(1) رجلُ بلا ذاكرةٍ

ما حدثَ
هوَ أنّني أَحْببتكِ
دونَ أنْ أرغبَ في ذلك
ما حدثَ
هو أننا التقَينا
دونَ أن نرغبَ في ذلكَ
ما حدثَ
هو أننا تَعانقْنا
دونَ أن نرْغب في ذلك
ما حدثَ
هو أنّني أتذكركِ الآنَ
دونَ أن أرغبَ في ذلك
ما حدثَ
هو أنكِ دَلقْتِ أيامي معكِ
على رخامِ جسمكِ
فلم يبقَ لها أثَرٌ
ما يحدثُ الآنَ
هو أنّني أفقْتُ على رجلٍ بلا ذاكرةٍ
يُشاركُني مَلابسِي



(2) في زَمنٍ آخر

كانَ يمكنُ أن نَلْتقي
في زمنٍ بَعيدٍ
على مقاعدِ الدّرسِ مثلاً
دونَ أنْ ينتبهَ كلانا إلى الآخرِ
كانَ يُمْكنُ أنْ نلتقي
في ممرّ باصٍ ضَيّقٍ
دونَ أنْ أتخلّى لكِ عنْ مِقْعدي
كان يُمكنُ أنْ نلتقي
في محطّة قطَارٍ
دونَ أنْ أعرفَ وجْهَكِ أو تعرفين
كان يُمكنُ أنْ نلتقي
في محاضرةٍ سخيفةٍ
دونَ أنْ أكونَ مَعْنيّاً بمُشاغباتكِ
مع زميلاتكِ
في نهايةِ المُدرّجِ
أو أتعاطفَ معكِ حين يَطْردكِ المدرّس
كان يُمكنُ أنْ نلتقي
في مَحلّ للوجباتِ السريعةِ
أو في حديقةٍ عامةٍ
دونَ أنْ يُلْفتَ نَظري
ضَجرٌ تُوزّعينه على العيونِ المتطفّلة
خلفَ الزّجاجِ
مِنْ غيرِ أن تَنْظري في عَينيْ رجلٍ
يُحدّثكِ عن حُقوقه وواجباتكِ
(يبْدو أنّه زَوْجكِ)
كانَ لابدّ أنْ نلتقي
على مشَارفِ الأربعينَ
حتّى تُدْركي
أنّني ذلكَ الرّجلُ
الذي كانَ يُجاوركِ
في مقعدِ الدّرسِ، في الباصِ، ومحطّة القطارِ،
في مُدرّجِ الجامعةِ، والحديقةِ العامة،
ومَحلّ الوجباتِ السريعةِ
دونَ أن يُلْفتَ انتباهكِ
لمرّةٍ واحدةٍ

(3) شبحٌ

لا تَلْتفتي وراءكِ
ثِقي أنّ معدتي
لا تزالُ تزْعجُني
كلّما تذكّرتكِ،
والقبلاتُ الخاطفةُ تُصيبُني بالغَثيانِ
وتُحْبطُني المناديلُ البيضاءُ
وأشيخُ في وحدتي،
لا تلتفتي وراءكِ
ثِقي أنّي هناكَ
شبحٌ يطاردُ ظلّكِ
دونَ أنْ يَعْبأ الحاضرونَ به

(4) ظلالٌ

الظّلالُ التي اصْطَفّت
وأنا أمْشِي إليكِ
قطعَ العابثونَ أغصانَها
فأوْرقَت في بَدني حدائق،
لنْ تجدي رَبيعاً
خارجَ صدري
فلا تَذْهبي بَعيداً

(5) جُثّةٌ

حفنةُ ذكرياتٍ ضالةٍ
دُفنتْ على بابِها
صارتْ جثةً
معروضةً في الأسواقِ
لا يسمعُ أنينَها العابرونَ،
مَنْ يشْتَري جُثةً
سوى رَجُلٍ خائبٍ مثلي ؟

(6) رغبةٌ

السفرُ رغبةٌ تَتجدّدُ
كُلّما أوْشكت امرأةٌ على البكاءِ،
وعَجَز شاعرٌ
عن كتابةِ قصيدةٍ
لامرأةٍ،
حافظتْ على حَريرِها،
حتى يريحَ الشاعرُ رأسَه
ويحلمُ

(7) كلمة

الكلمةُ التي تجرحُ
تَعِبّ من سرابٍ لا يَنفدُ،
وتتركُ الدموعَ في عيني
سَيّدةٍ
وحيدة،
الكلمةُ التي تجرحُ
طارت إلى الشرفةِ العاليةِ،
ولمّا رأت وجهَ حبيبتي،
تَراجعتْ عن قسوتها
وارتدّتْ ناعمةً



فأر جميل

علاء البربري - مصر

لابد أن أحداً ما يفهم في هذه القاعة أن المدرس يحاول أن يؤدي وظيفته، ليس إلا، وأنه يتحمل سناجة الطلاب حيناً، وحيناً سخافتهم، ولابد أن هذه الفتاة التي تقف الآن خلف زجاج نافذة عمياء في باريس، تتساءل: لماذا في بلادي نور، وهنا عتمة، هناك شمس دافئة وهنا ضباب، هناك مدرس يحاول أن يقوم بوظيفته، وهنا وظيفة بلا مدرس، ولابد أن الفأر الذي خرج لتوه من رحم أمه، يدرك أنه مولود، وأنه ليس حقيراً أو مقززاً، وليس مخيفاً للأطفال (وإن كان يشعر هو نفسه الآن بالخوف) وأن أحدهم سيصطاده ويخبط رأسه بخشبة غليظة أو يجبره على الغطس في دلو ماء حتى الغرق (المدرس خاف منه فعلاً ووقف على الكرسي من الخوف) وكذا الفتاة حديثة التخرج ستصرخ يوماً من الرعب.

إنها محاولات خائبة حتى الآن لفهم ما يجري، ومحاولة إصلاح سوء الفهم ذاته الذي جرى منذ لحظة، ومازال يجري، غير عابئ بالمدرس ولا بالفتاة ولا بالفأر،أبطال قصتنا المباركة!

2

«شحم بطني يزداد يوماً بعد آخر» هكذا قال الفأر الذي وصل حديثاً إلى مطار شارل ديجول رقم 1 للفتاة الخائفة من نزلة البرد. وهنا قال زجاج النافذة مقهقهاً: «الله يجازي شيطانك ياشيخ، أضحكتني»، وقال المطر: «كل شيء خلق مني بقدر ».أما شحم بطن الفأر فقد اكتفى بالابتسام ولم يعلق! ربما كان يعرف سلفاً أنه كالمطر، سيستمر في دورة أبدية دون رادع.

تتنكر الفتاة وقد مضى على لقائها العرفي بالمدرس أكثر من أربعين يوماً طعم الرعشة الأولى بتلذذ، بينما المدرس لا يتنكر متى سيكون عيد ميلادها بالضبط، كما لا يتنكر عدد من ارتعشن معه، بينما الرعشة الخالدة تفهم جيداً أنها جندي يخدم في الملكوت، وكم أعدمت بشراً وفئران، وأسعدت آخرين، وستستمر مثل الشحم في بطن المدرس الخمسيني ومثل المطر على زجاج الفتاة الباريسية، محترفة التعري على شاشات الكمبيوترات والتليفونات النكية.

3

إنه شارع شابيل، وكنيسة القلب المقدس مثل سيدة مصرية «متختخة» تجلس على وركين من شحم فاخر،أو مثل تمثال بوذي حكيم بارد يعلم أهل بلدته الصبر، والفتاة المغربية مريم التي أحبت المدرس الخمسيني فقط، لأنه كان مخلصاً في رعشها مرات كثيرة، دون أن يفكر في نفسه مثل الآخرين، ترقص الآن عارية أمام زجاج نافذة بدت لها مثل مرآة بينما كاميرا جهازها الحديث «تشيل وتحط» في تفاصيل اللحم والشحم المتناسقين والمدرس يخبط على بطنه متحسراً، ويتنكر كيف كان هو أيضاً يتلقف هذا الحمل الثقيل.

قالت مريم وقد جلست أمامه مباشرة تنهج: قدرت أخرجك من زنزانة اليوم؟ قال لها وقد نكس رأسه فلم يعد يراها: أنت أجمل من أن تنجحي في لعب دور السجان. متى ستأتي؟

قالت: الآن. قال: والمطر؟ قالت: والفأر؟ قال: والشحم؟ قالت: ورعشتنا، هل تنتظر للصباح؟ قال: لن نوقف الزمن ولن نمسك لحظة واحدة تعمل لصالحنا. قالت: سنضحك عليهم جميعاً ونضحك حتى التعب ونتعب حتى السقوط ونسقط معاً على فراشك حتى لحظة بعيدة.

كان الفأر يجري مذعوراً والفتاة تركب سيارتها في اتجاه الشمس.

«تيموليت» سارقة الورد*

إلى زاراديتش - أسير الورد

محمد اللغافي - المغرب

دون أن ترتب..
ما تبقى من ماء محياك
هاج المكان
المكان المستحيل..
المائل إلى موسيقى الموج
ما أمزحك مزاجاً طازجاً
مهووساً بمد المزهريات

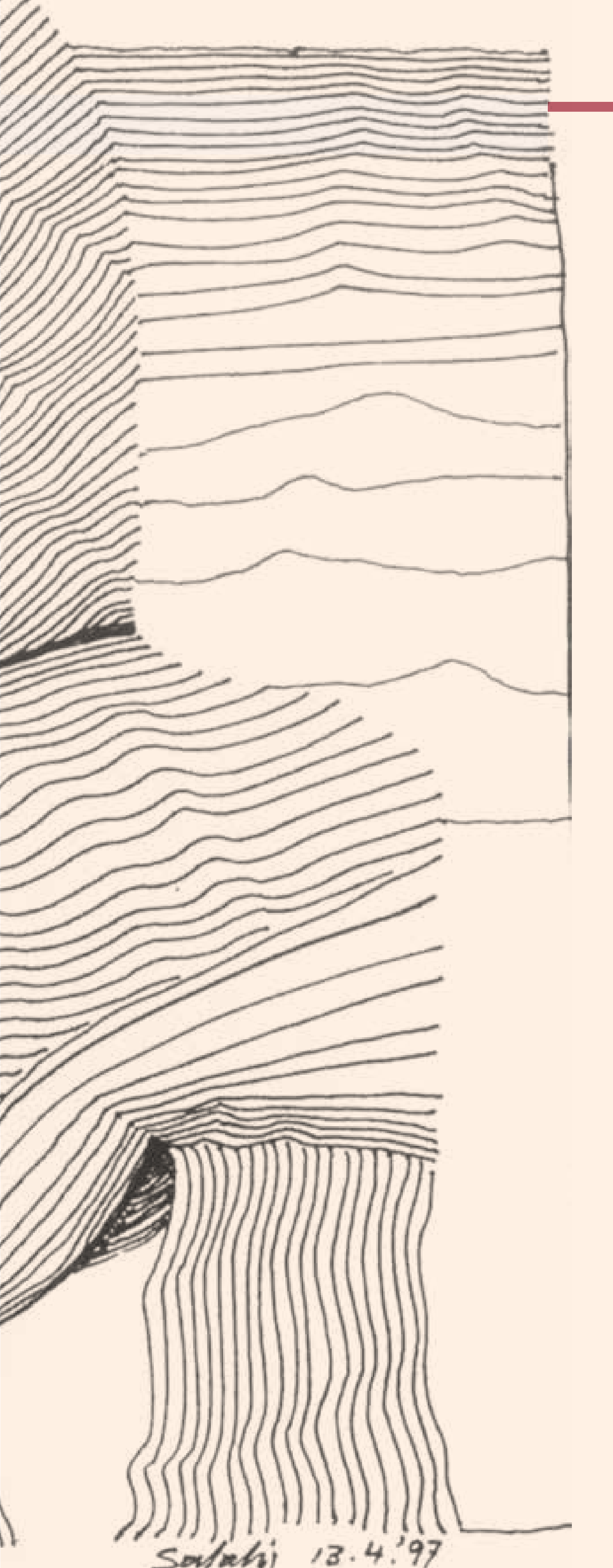
أنا..
وهي نمشي
كلانا يمشي
هي في شارع عمومي
وأنا في
رصيف غمامة
بيننا صليل
وصهيل
وصوت قطار يسابق الريح
قرب
عقارب ساعة
يضاجعها الكرى
هناك

أهي التعاليم احتوت الخطايا
أم هو الحب
غير ملامح المرايا
دلني أيها الحزن
خارج الخلوة
على مدفن الضوء
لأشيع
ضحكة انطفأت
انطفأت في
منعطف المتاهة

*«تيموليت» قرية صغيرة تقع بنواحي مدينة بني ملال المغربية وهي لفظة أمازيغية تعني البياض

عازفة السكسفون

أنا والماء سيان
كلانا يمتشق صورته من الحب
الحمد للضوء
للرؤية الأولى
للخجل الرابض في العيون
لكناية اغتربت في فناء
الوهم
يا سلالة آمنت بالحجر
وكناش الحالة المدنية
وتابوت أيلول العام الماضي
ودلائل العائدين
من منفى الأساطير
وفوضى
الفاتحين الجدد
لا غرفة بعد الآن تستوعب نشطاء الحب
ولا صوت لأموات يغزو قيلولة الظهيرة
ولا نصاً شعرياً
يستوحي الغياب في حضور عاهرة
تمتهن صيد الفصول
ربما الآتي أشد ضراوة من مخالب
صاحبة الزورق السماوي
لا تحتاج إلى قناع
وكان الطحلب سماوياً بدوره
مدهشاً بوجه تصفر فيه الريح
وهنا أتذكر وجه صديقي الذي غيبه الغطس
أحتاج إلى كم عمر استثنائي
لأجدك في الكأس الطائشة
صديقي المنبعث قليلا - العابث بالعدم
الباعث على النسيان
والعصيان
والغرور والكبرياء
والرقص مع الهواء المضمخ
برائحة نسوة استباحها الليل
شكراً لعازفة السكسفون
عارضة البهاء المدللة
طاعن
فيك سؤال الاستباحة



قصتان

أروى التل - قطر

غزة

وشاشة أخرى لم يرها أحد

يتقافزون... يتخابطون... يهرولون... ويتراكضون جيئة وذهاباً... هم لا يعرفون في قرارة أنفسهم أنهم ينتظرون أحداً، ولكن في الحقيقية كانوا يفعلون، وفجأة يقفز عمرو من النافذة على الأريكة إلى الأرض متدحرجاً، يتماسك، يقف، يركض وهو يصرخ (بابا... بابا... بابا إجه)، يلحق به زياد، تمشط لين شعرها بسرعة، وتأخذه بيديها خلف أذنيها، ولو كانت (ماما) تسمح لها لوضعت بعض من أحمر الشفاه على خدّيها رغم احمرارهما.

يفتحون الباب يحتضونه كل بحسب طوله... حتى الصغير إبراهيم حضنه حتى ركبتيه... يأتي صوته الأجش: «طيب يا بابا... طيب «افتحولي التليفزيون بسرعة»، «على مهلك، خلي الأولاد يشوفوك أول»، على اعتبار أنها أكبر من أن تشتاق لغيابه طوال النهار في مكتبه، يصرخ في وجهها بغضب «ولا نفس بدي أسمع الأخبار»، تمتعض: « استغفر الله العظيم»، ينهرها حانقاً كأنها إحدى صواريخ إسرائيل هطلت عليه باستغفارها: «انت ما بتستحي، العالم عم بتموت تحت القصف»، يبدو أن حرباً أخرى بدأت تقوم في مكان آخر لا يعلم عنها كثير من الناس..

«بابا... بابا... متى وعدتني تاخدني تشتريلي بوط»، وبقوة صاروخ «وَلَكْ اخرس يا كلب»، جفلت قلوب الكلاب جميعها وسكتت عن بكرة أبيها من هول الصدمة، فما زالت جراء صغيرة لا تقوى على النباح... كانت الشاشة مليئة بالأطفال الميتين تحت القصف أشلاء في غزة بسبب عدو... وشاشة أخرى لم يرها أحد، دفن فيها أبو عمرو وحده أربعة آخرين لم تصورهم كاميرا ولا شيعتهم المظاهرات... مزقهم... قطّع قلوبهم أشلاء.



احمرار وجنتيها وعيناه !

كانت تعتقدُ أنَّ كل الأشياء لها، كل الأصوات لها.. تهتفُ باسمها، كل الجماهير تحدق صوبها... كل الجماهير! يا إلهي لم يكن هناك جماهير!... سمير وهدى علي وسوزان من زملاء الجامعة، وثلاث جارات فضوليات يتابعون أخبارها من أمها... ومجموعة من المساحيق والألوان كانوا يجلسون في الصف الأول من المسرح!

لم يعرفْ أحدٌ كيف يدخل إلى داخلها، إلا هي! لأنه لم يكن هناك أحدٌ سواها تؤمن به غيرها! ولا يوجد أحد غيرها يعتقد بمعتقدها بأنها هي الجانب المشرق من المرآة المظلمة! لا لم تكن فتاة طاغية، ولا تشبه زوجة الأب في قصة (سنو وايت)، كانت فتاة خطبها الخلق منذ طفولتها أو هكذا بدا له، وتربع الحرف على شفتيها، فزادها إحساساً بالجماهير... الجماهير؟! يا لدرّ الجماهير! لم يعد أحد يعلم على وجه الدقة، هل أصبحت الجماهير طالبة أم مطلوبة، خاطبة أم مخطوبة؟

ذلك الكعبُ الطويل المدبب، الثابتُ الوحيد في حياتها الذي لا يستطيع أن يرتكز عليه عقلها، ويستنفر كل أعصابها، خلق لإضافة بهجة للقدمين واعتمدت هي عليه دوماً في كيفية القعود، وفي كيفية الوقوف، حتى في كيفية الوقوع!

إن جلست في مكان، فعلى الجميع أن يحتفل بها، مع أنه ليس موعد عيد ميلادها، وإن تفوق أحدهم في امتحان عليه أن يسمع جدول علاماتها! إن تحدثت إحداهن عن تسوقها بالأمس، ستلبس هي من فورها فستانها الجديد، هكذا هي ليندا... تظن أن الحياة موسم واحد، وهي حصاده! أين ذهبتْ السنابل الأخرى لا أحد يعلم، لا أحد بحاجة إلى أن يعلم، ما دامت هي الحقل!

لكنه عندما استدار بظهره إليها، خطب زميلتها الخجولة، فقد كان احمرار وجنتيها يتّقد وعينيه!



حرب أهلية

أحمد عمر - سورية

لا يكفّ أبي عن جلد «حاميم»، الذي لا يتجاوز الخامسة، بسياط النصائح، منذ أن حلّ بنا ضيفاً بعد أن تهدمت داره بقصف غير عشوائي. كما لا يني كلما نادى حفيده باسمه أن يعاتبني على تسميته بهذا الاسم الغريب! حاميم ؟ هل هذا اسم؟ أكرر للمرة ألف وواحد، المرافعة الدفاعية عن الاسم، وطريقة اختياره ومعناه وملكيته، فأمه هي التي أطلقت عليه الاسم بعد اجتهادات ومفاوضات ومساومات طويلة وساخنة. والاسم كما يحب، وعرف لاحقاً، مقتبس من القرآن الكريم. يعني مثل اسم ابنه «ياسين»، أخي الأكبر. إذا لبسنا الأسماء الشائعة، يا مولاي، التي أسميها «أسماء البالة» ستكتظ العائلة الموقرة بالأسماء المتشابهة، التي تتسبب بحوادث اصطدام عند الطلب والنداء. كم «أحمد» في العائلة؟ كم «عبد الرحمن» في العائلة؟ أنت لا تفهم «ما حمد وعبّد» إلا بالمعنى المباشر؟ يا مولاي. تجيب العصبة «أولي القوة» من أبناء العائلة وأحفادها على النداء الواحد وتحدث اختناقات مرورية في البيت؟ لكن أبي لا يفوّت شيئاً، وهو أبداً متيقظ لكنه لا يسمح بكلمة «خارج النص» ويغضب مني على وصف «أسماء من البالة». عيب.. كيف تقول بالة.. الأسماء لا تبلى.. هل يبلى اسم «عبد الرحمن »؟ استغفر الله.أسكت وأمضي قبل أن أنتف ما بقي من شعري أو أن أعضّ عيني من الغضب!.. وأدعو الله أن يصبّر زوجتي. رحمك الله يا أيوب، فالنساء أقل صبراً من الرجال. الصبر ذكر والبيت حوت. سبحان ربي العظيم.

يقطّب أبي لقوة «المرافعة» ويقول مهادناً: لكنه اسم غير مألوف. فأقول كاظماً غيظي بالصبر، الذي هو كل العقل أو معظمه، إنّ الغريب يمكن استئناسه كما تستأنس الحيوانات البرية المتوحشة.. ليست مشكلة اسم ابني الغريب وحدها هي التي تثير أبي، فأبي شعلة من نار، لا تخمد. وهو أبداً، «كرأس الحية المتوقد» كما يقول طرفة بن العبد عن نفسه (قال الوصف وهو في العشرين). بين أبي وبين كل ما يحيط به عداء دائم، حرب داحس وغبراء أو بسوس أبدية! عندما يحضر يستنفر كل من في البيت، خفافاً وثقالاً.

تهرب الفأرة التي تسللت الى شقتنا في الطابق الرابع، وتختبئ في مكان ما من المطبخ، تفرّ زوجتي من المطبخ مستغيثة، فيغضب أبي ويزجرها - محاولاً تخفيف لهجته التي يصعب كتمها - عيب.. النساء لا يولولن (هل الرجال هم الذين يولولون ؟). صوتك وصل إلى الجيران، سيظنون بنا ظن

السوء. النساء عندنا مكرّمات، وكريمات. لم يسبق لامرأة في العائلة أن تعرضت إلى ما يسوؤها، أبداً.. الشهادة لله : النساء كلمتهن لا تصير عندنا اثنتين، وربما هذا ما يصبّر زوجتي على «كلكل هذا الليل الطويل» الذي لن ينجلي كما يقول امرؤ القيس الذي فقد ملكه نتيجة حماقة أبيه. فزوجتي بوغتت بهيمنة النساء وسيادتهن في عائلتنا بالمقارنة مع عائلتها.أمي، على سبيل المثال هي صاحبة الجلالة، وأبي لا يرفض لبناته طلباً أبداً. ودليل سيادة الإناث أنّ حفيدته الصغيرة، أخت حاميم الآنسة «هيا» - اسمها ثمرة زواج حرفين أبجديين أيضاً - تحبّ جدها على عكس حاميم. وهو يصحبها أحياناً إلى الحديقة أو المسجد.. يصكّ أبي أسنانه التي لا تزال قوية، صلدة. وينظر إليّ نظرة يطير منها الشرر والنقع؛ تعجز عن قتل فأرة ؟ كيف تسمح لفأرة بالهروب منك؟ معرضاً: ألم تستفد من خطط شياطين ابنك (يقصد توم وجيري).

قلت له: أنت معي في المطبخ ومسلح بعكازة وليس مثلي أعزل.. فكيف سمحت لها بالهرب ؟

يضيق من ردي العاقل والمفحم، ويتجنب أن يعتذر بالشيب أو الكبر أو ضعف البصر.. أنحني تحت البراد.. أقول معتذراً معلناً عجزي عن صيدها : سأحضر لها فخاً، أو عجينة لاصقة؟

لكنه لا يقبل بالهزيمة أمام فأرة، ينحني تحت البراد متمدداً على الأرض، ويبحث عنها ببصره الذي لا يزال قوياً، فيعثر على شبحها في الزاوية، لقد اختبأت وراء محرك البراد. يضرب على البراد مطبلاً، فتقفز الفأرة مذعورة، وتجري، يضربها بعكازه، فيخطئها ويكسر سطراً من الكؤوس الزجاجية المترادفة فوق المجلى، فيزداد غضبه، غضب العجوز الذي بلغ السبعين والذي يضايقه أي شيء وكل شيء، لا أباً لك يسأم، ويتصرف كأنه في شرخ الشباب. أهمّ بتركه معها وجهاً لوجه، حتى ينوق طعم الهزيمة لكني أشفق عليه، أو أهاب منه، فهو أبي و.. مولاي.

لا يكف عن العراك مع حاميم، على الطعام. ينهاه عن اللعب بـ«السكوتر» ذي العجلتين الصغيرتين؛ عيب، صرت رجلاً، ليس وقت اللعب.. إما أن تأكل مثل الناس والعالم أو أن تكف عن اللعب بالملعقة. يجرّ برجله المعطوبة المصابة «بورم في المفصل الحرقفي الفخذي» ليطفئ التليفزيون: ألف مرة نهيتك عن الفرجة على توم وجيري. ألف مرة نهيتك عن الضحك من دون سبب.. يضحك حاميم، يقضي بعقاب الولد:..افتح يدك. أمه تبلع ريقها وتغصّ بالطعام؛ يفتح الولد يده ضاحكاً، يضربه ضرباً خفيفاً على راحة اليد،سأرفعك في المرة القادمة فلقة. يضحك حاميم مهأهئاً غير مبال، إلى الدرجة التي أحسده فيها على بسالته.لا تحتمل أمه ظلم «الاحتلال» والمراقبة الظالمة. تقول لي: أبوك له عشرة رادارات وألف عين وعين ؟ تفرّ إلى المطبخ كاظمة غيظها أو حابسة دموعها... الغيظ أيضاً ذكر مثل الصبر، والصبر مرّ، علقم، حنظل.. تنتبه صاحبة الجلالة، أغمزها بعيني مستجيراً، فتوعز إلى زوجها بالسكوت إشارة، يسكت لحظة لكن هيهات أن يكنّ صاحب المزاج الناري أو يسكن. الحرب في دمه وعظمه ولحمه.. الأغلب أن أبي نشأ رجلاً كاملاً من غير المرور بمرحلة الطفولة وإلا لسمح لحفيده باللعب. يقرر أن يحرد، فيأخذ بيد حفيدته ويتجهان إلى الشرفة طالباً الشاي. لكن الشاي لن يعجبه أبداً فهو إما بارد أو ساخن أو خفيف أو ثقيل! إنهم يغشون في كل شيء! ثمة مؤامرة كونية عليه!

يتضايق من لوحة الحرب الأهلية، وهو يقف أمامها. ينصحني متنكراً اسم الرسام الإسباني بيكاسو: ضع لوحة لوردة، لمزهرية، منظراً طبيعياً يسرّ الخاطر. ما هذه الشخابيط التي لا يفهم أحد منها شيئاً؟. حتى الأصدقاء باتوا حذرين من الحديث معه. أحد أصحابي سأله مرة محاولاً موادته: بصراحة يا حاج، قل: ما رأيك بالمتة ؟

لم يقرب الوالد المتة في حياته، بل ويحتقر المشروب كأنه خمرة منكرة، ربما لأنه يحتاج إلى مصاصة ولادية للشرب، أو لأنه مستورد (الشاي مستورد أيضاً لكن تم استئناسه وتعريبه). ينظر مولاي إلى صاحبي الزائر شزراً ويقول حابساً غضبه :«بصراحة» ؟ وهل جربت عليّ كذباً من قبل؟ ينكمش صديقي الذي حاول منادمة أبي مصعوقاً. يصيح أبي وهو ينظر شزراً إلى المنيعة التي بان أعلى نحرها الفتاك؟ اقلب القناة الضالة (وليس الفتاة فهو يتجنب قذف المحصنات!)، لكن ليس على قناة توم وجيري.

أدافع : أريد أعرف رأي الحزب (الحزب مالك القناة الفضائية) بالأحداث. يلعن أبي الحزب الخليع. نحمد - أنا وزوجتي - الله، لأنه يقضي معظم وقته في المسجد ويعود في وقت الغداء وبعد العشاء ليعلن النفير العام. إخوتي الأربعة، يزورونا لماماً، ويقدمون للوالد عروضاً حذرة بالاستضافة، لكن أبي يفضل بيتي القريب من الجامع. تنفرج أسارير إخوتي الأربعة فزوجاتهم سيبقين في دورهن، آمنات، راضيات، غير مهددات بالطلاق أو برفع دعاوى خلع على أزواجهن. جدير بالذكر أنّ الأرحام شبه مقطوعة بينه وأعمامي الستة وعماتي الخمس، «فالجنرال» لا يطاق معشراً. أخواتي يتبرعون لي في كل زيارة بمبلغ من المال على سبيل التضامن والإعانة، لكنها في الحقيقة «رشا» وأموالاً سوداء مكافأة على صبري على أبيهم الشريد.

لا أعرف إن كنا نحب أبي، فنحن الإخوة الخمسة نقوم، تقوى وورعاً، بتلبية وصية «بالوالدين إحساناً». يصيح أبي بحاميم الذي قفز على متن السكوتر وأطلق له العنان. أرسل إشارة استغاثة إلى صاحبة الجلالة، التي تلتقطها فتزجر زوجها، وتهدده، بعينيها، فيحرد إلى الشرفة، ويتوعد غيمة ما، شجرة ما، بالويل والثبور. يعود فجأة، فيصطدم حاميم بجده فيوقعه، لحسن الحظ-على الأريكة القريبة. يتألم الجد، ويكشف عن ساقه الدامية، ويتمدد تحت لوحة الحرب الأهلية، فتقع عيناه على الثور. يهمّ بالهجوم على الثور لكنه ينكص، فجراحه تؤلمه. تحضر زوجتي الغول المطهر والقطن الأبيض، يتأوه؛ وهو ينظر إلى شخابيط بيكاسو المثخنة: حسبنا الله ونعم الوكيل.. يتذكر متأوهاً وهو يبدّل النظر بيني وبين الثور الغاضب: لم تقتل الفأرة بعد.



قصائد

محمد القذافي مسعود - ليبيا

يعلم ولا يعلم

يسند ميل سؤاله
الشاهق.
من دون أن يعلم
أنه المائل.

قمح القول

يهندس المطر
بيوتاً في الغيم
مقاعد من ضوء
ملائكة يحرثون ليل
السعادة.
يزرعون الأغاني في
بيادر النحاس
ضرباً في قمح القول.

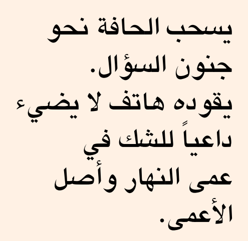
***

صيف الصمت

أحرث صيف الصمت
أنتظر غصات الموسيقى
في حلق الشمس
أهيئ ملجأ لمفاتيح
الروح المجروحة.
متعلقاً بفجر المطر
أغازل أهداب الآهة
ناعسة على باب الحلم
قابضاً يد الفاكهة
المراودة.

الأعمى

يضع الأعمى في غابة
الألوان.



يسحب الحافة نحو
جنون السؤال.
يقوده هاتف لا يضيء
داعياً للشك في
عمى النهار وأصل
الأعمى.

***

بعد الخيبة

أرقبها فلا تمطر
أعود مأخوذاً بما
أحمل من يقين
فما بعد الخيبة
إلا الحلم.

***

حكاية

على مشارف حكاية
سقطت نورسة في
الماء.

رسائل

غليان الرسائل
مسك الخفاء
نخل يتهاوى
في وادي النايات.

***

نظرتها

تكسرت شفاهنا على
مرآى من نظرتها.



أمير تاج السر

التواصل بين الكاتب والقارئ

طرحت من قبل كثيراً، مسألة التواصل بين الكاتب وزملائه، أو بين الكاتب وقراء ربما يعرفون شيئاً عنه، أو قرأوا له بعض الأعمال، ويودون أن يخاطبوه مباشرة لإبداء رأي في الذي قرأوه، أو الاستفادة برأيه في كتابات أنجزوها، ويودون لو نالت اعترافاً من كاتب. ولا بد أن مواقع التواصل الاجتماعي على الإنترنت مثل تويتر والفيسبوك، وغيرها، قد أتاحت هذه الفرصة في السنوات الأخيرة، وجعلت الكاتب مطروحاً أمام الجميع، بإبداعه وغير إبداعه من صور وذكريات، وما على القارئ سوى إنشاء حساب مجاني في تلك المواقع، والبحث عن الكاتب، وإرسال رسالة صداقة ربما يستجيب لها الكاتب، وبعد ذلك تتعمق العلاقة بين الطرفين.

هنا شيء جيد بلا شك، أن تنشأ ثمة علاقة بين المبدع، ومتلقي إبداعه، وما كان يرسل عبر البريد التقليدي في الماضي، ويصل أو لا يصل، بات يرسل عبر ضغطة زر، ويتلقاه الكاتب في نفس لحظة إرساله، وقد حرص معظم الكتاب، في جميع أنحاء العالم، الذين تفاعلوا مع الإنترنت، واتخذوها أداة ترويج لأعمالهم، أن ينشئوا صفحات اجتماعية، تصلهم بالقراء، ويعرفون من خلالها آراء الناس في كتاباتهم، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، وربما أخذوا بتلك الآراء في كتابة مستقبلية، ومن ثم ينتج نص جيد يرضي الكاتب وأيضاً يرضي قراءه، وفي الوطن العربي، أصبح الفيسبوك بما يتيحه من مساحة كبيرة للكتابة، هو الناقل الرسمي لذلك التواصل، وتجد فيه كتّاباً وشعراء ورسامين وسينمائيين من جميع الأجيال، موجودين وجاهزين للصداقة مع كل من يطلب ذلك.

لكن ذلك يبدو في وجهة نظري محوراً شديد الإنهاك للمبدع، برغم فائدته الكبيرة، للترويج عن الأعمال مباشرة، ففي أوروبا أو أميركا، لا تجد كاتباً متفرغاً، يتلقى الصداقة بنفسه، ويرد على معجبيه أو منتقديه أبداً، هناك سكرتارية تتابع صفحة المبدع، تتلقى عنه التواصل، وترد بلسانه، وتملك خاصية أن (تفلتر) الرسائل، وتنتقي منها ما لا يشكل إزعاجاً، أو كسراً للمسافة التي لا بد أن تكون موجودة بين مبدع من المفترض أنه منشغل بإبداعه، وقارئ منشغل بالنبش في صفحات المبدعين والسعي إلى صداقتهم افتراضياً، حتى رسائل البريد الإلكتروني، وطلبات الحوار، ودعوات المشاركة في الملتقيات، وتنظيم المواعيد، تمر عبر تلك القناة الموظفة، وبالتالي لا يبقى للكاتب سوى كتابته.

هنا في عالمنا العربي، لا توجد وظيفة اسمها سكرتارية للكاتب، ولا جهة مساندة تتلقى عنه الرسائل أو المكالمات، وترد عليها، ولا يوجد أصلاً كاتب يستطيع أن ينجو بإبداعه من الشراك العديدة التي تنصب له، وبالتالي لابد من سقوطه تحت حمى التواصل، وتدريجياً يتحول كما قال صديقنا الكاتب الشاب محمد صلاح العزب، في أحد مقالاته، من كاتب ذي وهج في نظر الكثيرين، إلى قارئ عادي لرسائلهم، معلقاً عليها كما يعلقون على رسائله، وما هي إلا أشهر معدودة ويصبح ذلك المبدع الكبير، مجرد فرد موجود ومتاح، ربما يعبر الآخرون بكتابته على حائط التواصل، ولا يلتفتون إليها، أو إذا التفتوا، يكتبون له شيئاً بعيداً تماماً عن جمر الإبداع الذي من المفترض أنه هو الذي أنشأ تلك الصداقة بين الكاتب وقرائه.

وجود بشري تتَهَدّده الوحدة

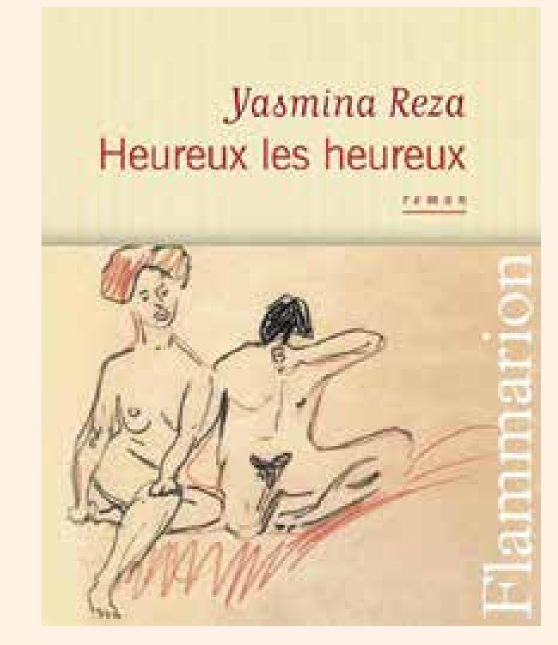
محمد برادة- بروكسل

قيمة هذه الرواية تعود أساساً إلى شكلها المفتوح، المتناثر، وإلى سردها الجامع بين السيولة والطرافة والحوار الكاشف.. ولكن وراء كل ذلك، قدرة الكاتبة ياسمينة ريزا على أن تضع بينها وبين العالم الخارجي مسافة كافية لتحويل «الوجود إلى أدب وتخييل»، على غرار ما كان كافكا يعتقد ويفعل.

استقبَل القراء والنقاد الفرنسيون بحفاوة بالغة، الرواية الأخيرة لياسمينة ريزا الحاملة عنوان «محظوظون هم السعداء (Heureux les heureux)، (فلامريون، 2013). والواقع أن الكاتبة معروفة على نطاق واسع بفضل مسرحياتها المتواترة التي تجتذب جمهوراً واسعاً لما تشتمل عليه من مشاهد إنسانية، وانتقادات ساخرة. وقد سبق لياسمينة أن نشرت روايات أثارت الانتباه، إلا أن هذه الرواية الأخيرة حظيتْ باهتمام خاص يعود، في نظرنا، إلى عنصرين اثنيْن على الأقل: أولهما بناء النص وشكله المفتوح، وثانيهما ملامسة موضوع الوجود البشري المهدّد بالوحدة التي لا عزاء لها.

تسرد النص بضمير المتكلم أصوات تتوزّع على 18 شخصية متباينة، وتتكرر منها ثلاثة أصوات ليصبح مجموع الفصول واحداً وعشرين صوتاً. ومعظم الشخوص تربطهم علاقة الزّوْج(couple)مع أصوات قليلة مفردة. وإذا كان النص لا يقوم على ترابط بين الشخصيات، فإننا نعثر من حين لآخر على محكيات يتعرض فيها ساردوها لأحداث مشتركة عايشوها أو حضروها مع شخصيات أخرى، تحيلنا على أزواج أصدقاء أو أبناء وبنات وأصهار جمعتهم الصدفة.. على هذا النحو، يبدو شكل الرواية بمثابة كوكبة نجوم(constellation) حسب تعبير الكاتبة، التي تبرر اختيارها لهذه البنية بما تتيحه لها من أن تكتب بحرية، غير مقيّدة بسرد خطي فتأتي الكتابة في شكل شذرات مندمجة، متراصة، تستضيء دلالاتها من خلال التقاطعات بين بعض المحكيات والشخوص، ومن خلال الثيمة الأساس التي تتكرر عبر مصائر وتفاصيل مختلفة.

من خلال ما تحكيه كل شخصية على حدة، تتوافر لدينا مشاهد لا تخلو من طابع كوميدي، جميعها تمتح من الحياة اليومية الفرنسية، وبخاصة في مدينة باريس، وتتصل بطبقة اجتماعية متوسطة، ميسورة، ولها مستوى ثقافي متميز، يجعل بعضها يتحمل مسؤوليات في القضاء والصحافة والصفقات التجارية.. لكن الزوايا التي تلتقطها عين الكاتبة هي دائماً مركزة على المألوف والمتصل بالتفاصيل المثيرة للجدل والمشاحنات بين الأزواج والأصدقاء والأبناء. مثلاً، نستمع إلى الزوج روبير وأوديل توسكانو، كل منهما يحكي تفاصيل عن مشاحناتهما عندما ينهبان إلى السوبر ماركت للتسوّق، إذ يختلفان حول كمية الأجبان التي يجب شراؤها وحول الوقت المخصص للاستبضاع، وفي البيت يتجادلان لأن الزوجة لا تريد إطفاء النور في غرفة النوم قبل إتمام قراءة روايتها... وتحكي باسكالين عن ابنها يعقوب الذي بلغ سنّ التاسعة عشرة وقرر أن يتقمص شخصية مغنية كندية مشهورة يحاكيها في الصوت واللباس ويوقع باسمها للمعجبين من أصدقائه وصديقاته؛أي أن الأبويْن أصبحا يعيشان، على حدّ تعبير الأم، مع المغنية الكندية التي احتلتْ جسد يعقوب المفتون بها والمتعصب لصوتها وملابسها وكل ما يصدر عنها.. ويحكي لنا جان إيرهنفريد عن صديقه دريوس أرداشير الذي جاء لعيادته في المشفى، معترفاً له بأن زوجته تخلتْ عنه وآثرتْ الذهاب مع المكلف برسم حديقة البيت الفخم الذي كان دريوس ينوي أن يهديه لها. جاء يشكو لصديقه رحيل زوجته المفاجئ، مع أنه معروف بمغامراته العديدة مع النساء؛ وعندما ذكره صديقه المريض بأنه كان يخونها ليل نهار، وأن من حقها أن تتخذ عشيقاً، أجاب «النساء لا يصطفين عشيقاً إنهن ينجذبْن ويتحولن إلى سينما، ويصبحن مجنونات تماماً. بينما الرجل محتاج إلى مكان آمن ليواجه العالم» ص124. أمام هذا التبرير لخيانته هو كزوْج، وإنكار حق الزوجة في أن تفعل مثله، لم يجد جانْ ما يقوله سوى أن يتمتم مع نفسه : «الزوج(couple)هو



الشيء الأكثر استعصاء على الحل؛ إننا لا نستطيع أن نفهم زوجاً حتى عندما نكون جزءاً منه» ص 127.

مُلامسة الهاوية

عندما نحاول أن نلملم المحكيات المكونة لرواية «محظوظون هُمْ السعداء»، وأن نتتبّع مربعات الفسيفساء لاستخلاص الدلالات المتناثرة في أرجائها، سنلاحظ أن الكاتبة حريصة على أن تتجنب المعنى الجهير والمعنى المباشر. بدلاً من ذلك، تعمد إلى دسّ عبارات موحية، متناثرة، متدثِّرة بغلائل من الحكي والحوار المدمج مع الوصف والسرد. وعلى رغم أن ما تحكيه كل شخصية من الشخصيات الثماني عشرة ينطوي على تفاصيل ومسارات متباينة، فإن التأمل والاستيعاب يقودانا إلى استجلاء بعض الثيمات ذات الوشائج والترابط الدلالي، لأنها تتحدّر من وجود بشري واحد ألبَسَتْهُ الكاتبة صيغاً سردية وتفاصيل متنوعة.

من هنا المنظور، نقول إن فسيفساء رواية «محظوظون هم السعداء» تنتظمه فكرة «الشعور بالوحدة والأوهام التي نبتدعها لتبديد هذا الشعور»، على نحو ما أشارت الكاتبة في حوار لها مع ملحق لوموند الأدبي. إلا أن هذا التأويل قد ينطوي على اختزال دلالات أخرى تستحق الإشارة. صحيح أن مسألة الوحدة تكوّن جذعاً مشتركاً بين محكيات الشخوص المتجاورة في الرواية، لكننا نجد أيضاً ما يتخطى هذا البعْد، إذ تطالعنا إشارات متعددة إلى أن علائق الزواج القائمة بين شخصيات الرواية تشكّل عبئاً وقيداً، خاصة بالنسبة للرجال الذين لا يتحملون الحصرية في النشاط الجنسي. من ثمّ يكون اللجوء إلى ربط علائق موازية، خارج إطار الزوجية، مَنْشؤها الافتتان العابر أو التعاشق المكسّر للملل... وهذه المسألة ملازمة للسلوك البشري منذ قديم الزمن ولم تنفع تعاليم الأخلاق في وضع حدٍّ لها. تقول شانطال أودوان: «الرجل هو رجل، وليس هناك رجل متزوج أو رجل محرم. كل هذا غير موجود(وهذا ما شرحته للدكتور لوران عندما وضعوني في مشفى الأمراض النفسية). حين نلتقي أحداً لا نهتمّ بحالته المدنية، ولا بوضعيته العاطفية. ثمّ إن العواطف متقلّبة، فانية». ص 114. وإلى جانب ذلك، تلامس الرواية مسألة العنف في السلوك، على نحو ما تطرحه الممثلة لولا مورينو التي كانت لها علاقة مع داريوس الدونجواني الذي هجرتْه زوجته ورحلت مع رسام منظر الحديقة. هي، لولا، تعلقت بداريوس، وهو ممعن في مغامراته وإذلالها، وهي لا تستطيع فهْم سلوكه العنيف معها إلى أن قرأت عبارة لكاتب تقول «الحمقى والملعونون كانوا أطفالاً، ولعبوا مثلك واعتقدوا في شيء جميل ينتظرهم»، حينئذ أدركت أن العنف والقسوة جزء من الطبيعة البشرية المتقلّبة. وامتداداً لهذه الفكرة، نجد شخصية نسائية أخرى في الرواية تعلّق على استسلامها لمشيئة عشيقها «توجد لديّ منطقة تتطلّع إلى الاستبداد» ص 149.

لكن، لا جدال في أن موضوعة الوحدة تظلّ هي اللحمة الكامنة في خلفية هذه الرواية، لأنها تطلُّ علينا بعد قراءة كل فصل على رغم اختلاف التفاصيل والمواقف. والوحدة هنا تعني شعور الإنسان بعزلة مصدرها أسباب لا يستطيع التغلب عليها، فيرتدُّ إلى وحدته المأسوية متحملاً قدره. وأحياناً، نجد شخصيات تعاني من وحدة لها أبعاد ميتافيزيقية، لأنها تحمل بذوراً من الطفولة وتتغذى بأسئلة يصوغها مَنْ يعاني الوحدة على ضوء وعيه وثقافته، مثل ما هو الشأن بالنسبة لشخصية الطبيب شيمْلا. إنه يعيش وحدة معقدة، لأن نزوعه المثلي، الجنسي بدأ منذ المراهقة مع أخيه، وامتزج بمشاعر المحبة والحنان، ثم وجد نفسه، فيما بعد، يعيش المثلية منفصلة عن عاطفة الحب، مشترياً المتعة بالمال. وحين يصادف لحظة حنان مع شركائه العابرين، لا يستطيع استدامتها، فيعيش في أتون الوحدة متسائلاً عن أسبابها: «إنني أجهل مكانة أخي في حياتي؛ ذلك أن التعقيد البشري لا يمكن اختزاله في أيّ مبدأ للسّببية. ربما أيضاً، لولا هذه السنوات من الصمت، لتوافرتْ لديّ الشجاعة لمواجهة هاويةِ علاقةٍ تمزج الجنس بالحب» ص 77.

الوحدة، الإطلال على الهاوية في كل لحظة، التناغم المفقود بين الأزواج، العجز عن فهم تعقيدات السلوك البشري، كلها عناصر دلالية تكمن في خلفية رواية «محظوظون همْ السعداء»، إلا أنها لا تفرض نفسها جهاراً، وإنما تتدثر بالسرد والحوار والضحك المتعاطف مع الشخصيات المأخوذة في شرك الحياة وهشاشتها. وإذا كان الضحك حاضراً بكثرة في الرواية، فليس مصدره السخرية الجارحة أو التشفي، وإنما هو ضحك مقترن بالوضع البشري الذي لا حَوْلَ له أمام قوى خفية، كاسحة. يزكّي هذا التأويل، أن الكاتبة استمدت عنوان روايتها من عبارة لبورخيس تقول: «سعداء المحبوبون والمحبّون والذين يستطيعون أن يستغْنوا عن الحب. محظوظون همْ السعداء».

الموتى وحدهم يكتبون الحرب

غالية قباني- لندن

لطالما ألهمت الحروب الأدباء للكتابة عنها، شعراً ورواية ومذكرات ويوميات ومسرح وسينما أيضاً. إلا أن الانشغال الأدبي لم يتوقف عند النصوص الإبداعية فقط، بل تجاوزها إلى كتابات نقدية وبحثية تسبر غور العلاقة بين هذا الحدث الضخم وبين الكتابة بحد ذاتها. من بين الكتب التي قاربت هذا الموضوع الحساس والصعب، «كتابة الحرب» الصادر مؤخراً عن جامعة كامبريدج للباحثة «كيت ماكلوغلين» المتخصصة في أدب الحرب، والمحاضرة في الأدب الحديث بجامعة (بيربيك كوليج) في لندن، وهي صحافية وروائية أميركية، غطت حروباً عديدة في إسبانيا، ألمانيا، الصين، وفيتنام، وكانت زوجة أرنست هيمنغواي لعدة سنوات.

هذا البحث أكاديمي متخصص ويشكل مرجعاً مهماً للدارسين في هذا التخصص، وهدفه يلخص سؤالاً نقدياً أدبياً مهماً: ماذا يعني أن نكتب عن الحرب؟ ما يجعله بحثاً رائداً في نظرته إلى الموضوع من زاوية يندر التعامل معها. لكنه موضوع صعب وغير سلس على الباحثة والمتلقي معاً، خصوصاً وأنها سبرت غور نصوص من كل الأجناس الأدبية منذ ملحمة هوميروس الإغريقية الشهيرة «الألياذة»، إلى حرب العراق من خلال نموذج من قصائد الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل في مجموعتها «أو» التي تبدو منذ عنوانها بصرخة، ثم يمتزج الصوت مع مشاهد في المستشفى، سيارات الإسعاف الأكفنة والقبور، واثنتي عشرة جملة تتكرر فتشد القارئ إلى مشهد العراق المقصوف بالقنابل.

ولكي نعي صعوبة وتميز هذه الدراسة نشير إلى مقدمتها التي تقول فيها المؤلفة إن «الحرب تقاوم الوصف وتفعل ذلك بعدة طرق». ثم تؤكد على أن هدفها ليس إعطاء معايير نقدية لـ«الكتابة عن الحرب»، بل إظهار كيف تتصرف الكتابة أمام الموضوع العصيّ على الوصف والتقديم، صعوبات مثل الحديث عن بداية الحرب أو انتهائها، وفي ما إذا كان المبدع يعرف لحظة الكتابة متى ستنتهي وكيف؟ وفي ما إذا كانت ستتوقف فعلاً، بينما هي لا تزال قائمة لحظة الكتابة. هناك أيضاً صعوبة التحقق من مصداقية أو واقعية الأحداث المروية وسط هذا اللامعقول والمعقد وغير المتوقع من أحداث على الأرض. أيضاً كيفية مناقشة التحدي المتمثل في إيجاد الكلمات المناسبة لتقديم الصراع والأدوات الفنية التي يلجأ اليها المبدع شاعراً كان أو روائياً.

في فصل عنونته بالـ«ضحك»: تلاحق ماكلوغلين الافتراض القائل «إن الحرب كثيراً ما تكون غير ذات معنى للفرد المحاصر فيها بما أن أحكامها معادية لاحتياجات الإنسان». ومن الروايات التي تستعين بها هنا (موت بطل) لريتشارد دارلينغتون الذي شارك في الحرب العالمية الأولى، وصدرت عام 1929 وعدّت شبه سيرة ذاتية، يتحدث فيها السارد بصوت المتكلم عن صديقه بطل الحرب القتيل. ويقول في أحد المقاطع:

لطالما سمعهم وينتربورن يقولون عبارة «ثلاثمئة ألف رجل»، كما لو أنهم بقر، أو بنسات، أو فجل! رنت في ذهنه جملة «الفرقة تحطمت إلى قطع». أراد أن يجمع الناس الذين في الغرفة، الناس الذين في السلطة، كل الناس الذين ليسوا في الحرب مباشرة، وأن يصرخ في وجههم: «الفرقة تحطمت إلى قطع! هل تعلمون ماذا يعني ذلك؟».

تعبر الباحثة الأجناس الأدبية بثبات وتناقش فرضية أن كل الحروب مختلفة، لكنها تملك عناصر مشتركة: العنف، الموت، الظروف السلبية التي تتطلب أن يقتل المرء غيره وأن يخاطر بحياته أيضاً.

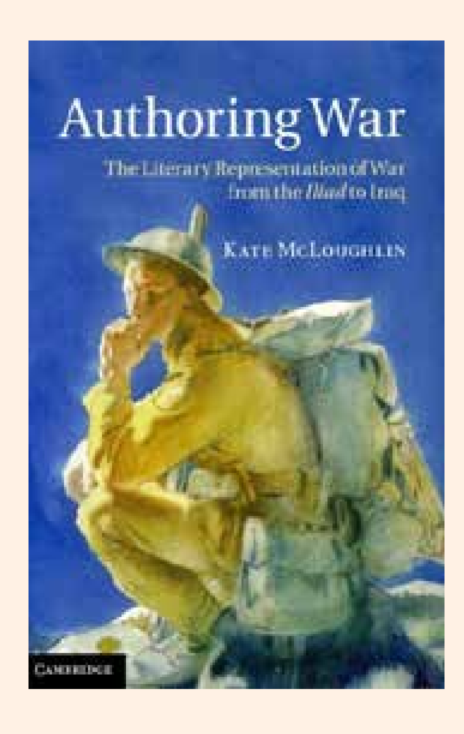
يجمع الفصل الأول بين نصوص شعرية ونثرية ومسرحية مثل «فاكهة الحرب» لجورج جاسغوين أشهر شعراء العصر الإليزابيثي في إنجلترا، ومسرحيات لشكسبير، «مذكرات فارس» لدانيال ديفو، «رحلة إلى الحرب» كتاب مشترك بين الشاعر البريطاني «دبليو اتش أودن» والروائي الأميركي «ايشروود» عن «يوميات في الصين»

عـام 1938 فـتـرة الـحـرب العالمية الثانية. ويتتبع الكتاب كيف تم تناول موضوعة الحرب على اختلاف العصر والنوع الأدبي والأوطان أيضاً.

من بين العناصر التـي يناقشها الكتاب سؤال نقدي أدبي: ماذا يعني أن تـكـون مؤلـفـاً يكتب عـن الـحـرب؟ في الحقيقة هناك هوة بين التجربة الواقعية للصراع الدائر على الأرض وبين الكتابة وستبقى موجودة مهما حاولنا أن نعبر عنها باقتراب شديد منها، إذ لا يمكن للجانبين أن يتطابقا تماماً. قد يقول قائل إن هذه السمة قد تنطبق أيضاً على تجارب كتابية أخرى مثل الكتابة عن الحب والجنس وعن كل مظاهر الحياة، إلا أن ماكلوغلين تضع الحرب في سياق أهم من كل تجربة حياتية أخـرى، في خانة بمفردها، بـسـبـب تـطـرف تجربتها والـتـحـدي الأخلاقي الذي تفرضه على من يتصدى لها، سـواء كـان المتصدي الفنان أو الكاتب أو الصحافي.

لقد كان هناك دوما جنس أدبي يبرز أكثر من غيره في كل حـرب للتعبير عنها، فالحرب العالمية الأولى ارتبطت بالشعر والمذكرات اليومية، وارتبطت الـحـرب العالمية الثانية بـالـروايـة الملحمية، أما حرب فيتنام فارتبطت بالسينما (فن بصري يعتمد على الكتابة أيضاً)، وحرب العراق ارتبطت بظاهرة المدونات الشخصية لمدونين عراقيين كـتـبـوا عـن يـومـيـات الـحـرب. وتجد المؤلفة في كل نوع من هذه الأجناس إشكاليتها الخاصة في طريقة تقديمها لهذه الثيمة.

لا تتجاوز هذه الدراسة المئتي صفحة من القطع المتوسط، إلا أنها شاملة من حيث قراءتها لكتابة الحرب منذ العصور المبكرة في الكتابة إلى العصر الحالي، وتثير العديد من النقاشات التي قد تقود إلـى دراسـات أخـرى. وتـحـاول أن تختبر طريقة تصدي الأدباء لثيمة العنف، الفوضى، الخسارة الناتجة عن الحرب، في القيم والأخلاق والوجدان،



وماهية الأشكال والأدوات الأدبية التي استخدمت، وماهية الميكانيزم الذي يمكن اكتشافه في أهم النماذج الأدبية التي تناولت الحرب وما هي الأسس الابستمولوجية التي اعتمدت عليها.

وهـي تـلاحـظ أن الـجـسـد الميت أفضل تعبير لبشاعة الـحـرب، كذلك التعبير عن حجمها: أرقـام الجرحى، المفقودين والمقتلعين. وتـرى أن أفضل الكتابة الأدبية توصل عظمة هول الحروب بأسلوب حاذق وبشتى الـطـرق. وتستوحي بعض أفكارها من كتاب (الفكرة والفعل في المجازر النازية) لأستاذ الفلسفة بيريل لانغ الذي بيّن كيف أن التراكيب اللفظية في أدب الحرب قد تستخدم بطريقة تنفي المعنى.

يـقـدم الـكـتـاب نفسه كبحث رائـد وطـمـوح يـعـرج عـلـى تـسـاؤل قيمي أخلاقي هو: هل يمكن للكتابة أن تنهي الحرب؟ وتكون الإجابة بالنفي وترفقها بشبهة «المتعة» كوظيفة للقراءة، متعة القراءة عن العنف والمعاناة الإنسانية في أدب الحرب. ثم تعود لتختم كلامها بتفاؤل عندما تذكرنا بأن أدب الحرب يعيد التركيز على أهمية الحب في حياة البشر، وأن الكتابة الجيدة في تقديم الحرب تسهم في النتيجة بإعلاء قيم السلام كخيار للبشرية ولا تمجد الحروب.

إن الدارسين لهذا الموضوع النقدي لا يطرحون فقط علاقة الحرب والأدب، ولكن أيضاً علاقة أدب الحرب بالأدب عموماً، وعلى وجه الخصوص الأدب الرومانسي. وهذا ما تناوله كتاب نيل رامسـي «المذكـرات العسـكرية وثقافة الرسـائل الرومانسيـة» (1780 - 1835)، الذي كان أول دراسة عن تطور أدب المذكرات الحربية في ظل الحقبة الرومانسية. إذ يعتقد رامسي أن مذكرات الحرب العالمية الأولـى شكلت الأسـاس لدراسة أدب الحرب، لم يسترع الانتباه قبل تلك الفترة. وعلى الرغم من ذلك أسست مذكرات ويوميات الجنود لنوع أدبي جديد هو «أدب السيرة الذاتية».

الكتاب في مجمله يقود إلى نتيجة أن الحرب والأدب يحتاجان بعضهما الـبـعـض، فمن جـهـة، هـنـاك حاجة ليتم توثيق الحرب وتسجيل موقف مناهض لها وتوفير حالة التطهر من أوساخها من خلال استعادتها وتذكر آلامها. وهنا تستشهد المؤلفة بمقولة لهوراس، الشاعر الروماني الذي عاش قبل الميلاد: «إن الجنود الذين عاشوا قبل أن يـوجـد هـومـيـروس (صاحب ملحمة الإلياذة الشهيرة)، مروا على الحياة ومضوا من دون أن يوجد شاعر قربهم ليخلدهم».

من جهة أخـرى، يحتاج الأدب إلى الحرب، لأنها تضع الكاتب عند أعلى درجـة التحدي لقدراته في التعبير. وقد لخص هيمنغواي في رسالة إلى الروائي فيتزجيرالد موقفه إزاء هذا الأمر بقوله: «تجمع الحرب أكبر عدد ممكن من الـمـواد وتـسـرّع من حركة الرواية، وتخرج كل أشكال الخبرات الإنسانية التي تنتظر عمراً لتحصل عليها».

آل جور هو نائب الرئيس الأميركي الأسبق بيل كلينتون، وهو الذي كاد أن يطيح ببوش الابن في الانتخابات الرئاسية الأميركية في عام 2000. في كتابه الجديد (الصادر عن منشورات كيندل Kindle)، والذي كتب بلغة جافة يبدو وكأنه أحد إصدارات مراكز الأبحاث. وهو كتاب أو قل مجلد كبير إذ تبلغ صفحاته 558 صفحة. ومع ذلك، فهو نظرة سريعة للقوى التي تعيد تشكيل العالم: وهي العولمة الاقتصادية، والثورة الرقمية، والتغير المناخي، والتناقص السريع للموارد الطبيعية، والتحولات في ميزان القوة، والتقدم في علوم الحياة.

تشكيل العالم حسب آل جور

ميكوتشيكو كاكاتاني

ترجمة- إبراهيم محمد إبراهيم

غير أن هذا الكتاب يفتقر إلى التركيز والتحديد اللذين مَيزا كتابي ميستر جور السابقين: «حقيقة غير مريحة»، وهو تقييم لأخطار التغيرات المناخية، وكتاب «الهجوم على العقل»، وهو تحليل عميق لأحوال أميركا المعتلة باعتبارها ديموقراطية تقوم على التشارك.

والأجزاء التي تتناول السياسة الداخلية والسياسة الخارجية والاقتصاد في كتاب «المستقبل» تسير على خطا تفاصيل غطاها بيل كلينتون في كتاب «عودة إلى العمل: لماذا نحتاج إلى حكومة ذكية من أجل اقتصاد قوي)»وكتاب «رؤية ستراتيجية: أميركا وأزمة القوة العالمية»، تاليف زبيبجنيو بريجينسكي، وكتاب جوزيف اتيجليتس، «السقوط الطليق: أميركا، والأسواق الحرة، وغرق الاقتصاد العالمي».

وثمة صفحات أخرى في الكتاب أشبه بالتحديث التاريخي لكتاب ألفين توفلر «صدمة المستقبل» الصادر عام 1970 والذي درس الكيفية التي يهتز بها مستقبلنا نتيجة إعصار من التغيرات التكنولوجية والاجتماعية. وبعض الصفحات تشبه مقاطع من كتب دراسية، تراكم بعض المعلومات التاريخية فوق بعضها، مما يقدم سياقاً مفيداً لكنها توقع الكتاب في استطرادات أقرب إلى المسح أو المنهج الدراسي. (اتتنكرون أجدادنا الذين اعتاشوا على القنص وجمع الحبوب أو من عاشوا في العصر الحجري والبرونزي؟ إنهم ينكرون في هذه الصفحات كما تنكر الأحداث التاريخية مثل كوميون باريس، والثورة الصناعية).

يجب أن يكون الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب ذا صلة بقناعات ميستر جور بأن «الديموقراطية الأميركية قد استهلكت»، وأن «الكونغرس الآن عاجز عن إصدار القوانين دون إذن من جماعات ضغط الشركات الكبرى وغيرها من المصالح الاجتماعية التي تتحكم في الحملات المالية لانتخاب أعضائه». إذ إنه يقول إن كلا الحزبين أصبحا يعتمدان بشدة على جماعات ضغط الأعمال من أجل «المبالغ المالية الكبيرة التي يشترون بها إعلانات تليفزيونية كي يعاد انتخابهم حتى إن التشريع للمصالح الخاصة الذي تدفع إليه الصناعات الأكثر نشاطاً في شراء النفوذ - مثل الخدمات المالية، والشركات القائمة على الطاقة المعتمدة على الكربون، وشركات الأدوية وغيرها- يمكنها التعويل على أغلبيات من الحزبين».

ويذهب ميستر جور إلى القول إن نتائج ذلك يمكن رؤيتها في «الخلل المتزايد في الدخول وتركيز الثروة المتزايد في يد قلة، وشلل أي جهد يستهدف الإصلاح». ويقول إن مثل هذا الشلل يشكل خطورة خاصة بالنظر إلى التحديات التي تواجه أميركا اليوم، مثل التناقص في تمويل التعليم العام) في وقت تحتاج فيه المدارس إلى التكيف مع «التحول الرهيب في علاقتنا بعالم المعرفة» (والارتفاع المستمر في البطالة) وهو نتاج فرعي لم ينجم فقط عن الانهيار الذي حدث عام 2008 ولكنه أيضاً ناجم عن العولمة، واستهلاك الموارد، والاعتماد على الآلة التي تعمل أوتوماتيكياً).

ويجادل ميستر جور في أن قدرة الجمهور على التعبير عن نبذه لهذه الأحوال «تقل بسبب تركيب وسائل الاتصال لدينا، وبسبب التليفزيون الذي يستهدف بشكل رئيسي الترويج لاستهلاك المنتجات، وتسلية الجمهور، دون تقديم أية وسيلة للحوار التفاعلي والاتخاذ الجماعي للقرارات».

كما يشكو من أن «كل برنامج إخباري أو تعليق سياسي تقريباً في التليفزيون يعد جزئياً برعاية شركات النفط، والفحم والغاز - ليس فقط أثناء مواسم الحملات، وإنما طوال الوقت - وهو يحمل رسائل تطمئن الجمهور بأن كل شيء على ما يرام، وأن بيئة الكرة الأرضية ليست مهددة، وأن شركات انبعاث الكربون تبذل قصارى جهدها للتوسع في تطوير مصادر الطاقة المتجددة».

ويكون ميستر جور في أقوى حالاته إقناعاً في كتاب «المستقبل» حين يحجم عما يكتب في افتتاحيات الصحف ويلتزم بتحليل الكيفية التي ستؤثر بها التغيرات المناخية، والتغيرات التي تحدث في

التكنولوجيا، ومناخنا السياسي والبيئة في العالم.

إذ إن الكثير من هذا مألوف لدى قراء الموضوعات الإخبارية والكتب السابقة (بما فيها كتب ميستر جور)، غير أنها مفيدة على أي حال. فجور يكتب أن «الإحراق المستمر للوقود الناتج عن الأحفوريات الغنية بالكربون» يطلق «تسعين طناً إضافياً من المواد الملوثة والتي تتسبب في زيادة حرارة العالم كل أربع وعشرين ساعة» في الغلاف الجوي لهذا الكوكب، مما يؤدي إلى التغير المناخي وتغيرات في دورات توزيع المياه على الأرض، وهذا يؤدي إلى فيضانات في بعض المناطق، وتصحر في مناطق أخرى - مما يؤدي بدوره إلى نقص في المياه والغذاء، فينتج عن ذلك تفاقم الصراعات الأهلية، وتزايد أزمات اللاجئين.

كما يرى جور أن الانفجار الكبير في شبكة المعلومات، وتفشي الهواتف المحمولة في الدول النامية أشبه بكرة الجليد. فهو من ناحية، يضيق «الفجوة المعلوماتية» في العالم، ويقدم إمكانية «الحوار الديموقراطي القوي»، ومن ناحية أخرى، يعظم التهديدات التي تحدق بالخصوصية.

وهناك مرفق تقوم ببنائه وكالة الأمن القومي في يوتا بتكلفة 2 مليون دولار. وسوف يساعد هذا المرفق على القدرة على «مراقبة كل مكالمة تليفونية، أو بريد إلكتروني، أو رسالة نصية قصيرة، أو بحث في جوجل، وغير ذلك من الاتصالات الإلكترونية (مشفرة أو غير مشفرة) يرسلها أو يستقبلها أي مواطن أميركي» حسب ما يقول السيد جور. «وسوف يتم تخزين جميع هذه الاتصالات كي تكون مخزناً للبيانات».

ويذكرنا بأن جوانب التقدم الأخرى في التكنولوجيا والعلوم البيولوجية، سوف تثير طوفاناً من النقاش القانوني والأخلاقي. إذ إنه سوف تكون هناك مشكلات تتعلق بالملكية الفكرية أو حقوق الاختراع. كما أن «الثورة في علوم الحياة» - التي قد تتيح للناس الفرصة مثلاً، لتخليق «أطفال مصممين» عن طريق انتقاء صفات «مثل لون الشعر والعين، والطول، والقوة، والذكاء، مما سينجم عنه جميع أنواع المحن الأخلاقية.

ويقول جور إنه وضع «برنامج توصيات للعمل» في هذا المجلد. وهو يذكر اختيارات سياسية مألوفة للتعامل مع أزمة التغير المناخي مثل (استخدام سياسات ضريبية لكبح انبعاثات ثاني أوكسيد الكربون). لكن كتابه لا يقدم بحق الكثير من الأفكار التفصيلية العملية للتعامل مع الكثير من المشكلات الأخرى التي يحددها في هذه الصفحات والتي يرى أنها تواجه أميركا والعالم في القرن الواحد والعشرين. وربما كان غامضاً في طرحه لأنه لم يغلق الباب تماماً أمام ترشحه للرئاسة مرة أخرى. وهو يقول إن كتاب المستقبل ليس «بياناً يقصد منه وضع الأساس لحملة سياسية في المستقبل» لكنه أيضاً يكرر ترديد مزحة استخدمها في الماضي تستبعد إمكانية الترشح مرة أخرى، لكنها لا تقضي عليها كلية. إذ يقول: «أنا سياسي يتماثل للشفاء وفرص الوقوع في نكسة تتناقص منذ وقت طويل مما يزيد من ثقتي من أني لن أخضع لهذا الإغراء مرة أخرى».

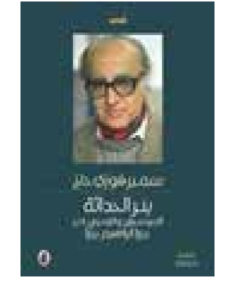
بين جبرا وجيمس جويس

عبر ثلاثة مناهج، تاريخي، نظري تطبيقي، خصّ د. سمير فوزي حاج أعمال جبرا إبراهيم جبرا، بدراسة ترصد توظيف التناص الموسيقي والديني (المسيحي)، وذلك في كتاب من 300 صفحة، تحت عنوان «بئر الحداثة.. الموسيقى والرمز في أدب جبرا إبراهيم جبرا» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2012.

يستجلي الكتاب تجليات الحداثة الغربية بما فيها من رموز مسيحية وأسطورية، وذلك عبر استقراء الأعمال القصصية والروائية لجبرا إبراهيم جبرا، وتتبع تأثره بالأدب الغربي ودراسته الأدب الإنجليزي، خلال فترة دراسته الثانوية في الكلية العربية في القدس، وترجماته لـ26 عملاً أدبياً غربياً في الرواية والمسرح والقصة والنقد.

كما يبرز تعالق نصوص جبرا، على المستويين الدلالي والشكلي، مع أعمال غربية ممثلة بـ «يوليسيس وأهالي دبلن» و«صورة الفنان في شبابه» لجيمس جويس، و«العاصفة» لشكسبير، و«الأوديسة» لهوميروس، وكذلك مع الكتاب المقدس. وفي مقارنة تحليلية مع هذه الأعمال وتبيان التناص الموسيقي والترميز الديني في نسيجها السردي، يقدم سمير فوزي حاج نموذجاً في المثاقفة والعولمة الأدبية كما يسميها في مقدمة كتابه.

يرصد القسم الأول من الكتاب المراحل التاريخية التي أسهمت في نشوء التناص الموسيقي والمسيحي في أعمال جبرا، واعتبار ذلك من سمات الحداثة الغربية. وفي القسم الثاني يعرض المؤلف تقنيات الرواية الحديثة في أوروبا وأميركا، التي تشكلت عند جيمس جويس ووليام فوكنر، والتي شكلت الاختيار الجمالي لجبرا الذي عبرت عنه ترجماته ومختاراته. أما القسم الثالث وهو تطبيقي، فيتناول دراسة التناص بنوعيه الموسيقي والديني، في نصوص جبرا، من خلال مقابلته مع أعمال جويس والأوديسا ومسرحية العاصفة لشكسبير والعهد الجديد، ضمن دراسة مقارنة.



مقاسات الذاكرة القصوى

سليم البيك- دبي

بعد ثلاثين عاماً من كتابتها، يُخرج أمجد ناصر يومياته التي وثّق بها تفاصيل حياتية أقرب إلى الموت في أي من لحظاتها، تلك التي كتبها خلال الحصار الإسرائيلي لبيروت عام 1982 قبل خروج منظمة التحرير من المدينة واجتياح الجيش الإسرائيلي لها. الكتاب الذي صدر مؤخراً عن دار الأهلية للنشر في عمّان، يشمل، إضافة لليوميات، نصوصاً من الحصار كتبها ناصر لإذاعة فلسطين التي كان مسؤولاً عن برنامجها الثقافي، إضافة لقصيدة مشتركة لمحمود درويش ومعين بسيسو وأخرى لسعدي يوسف كان قد أشار إليهما في سياق يومياته.

ينتهي الكتاب (224 صفحة) بنص سردي طويل للمؤلف هو «العودة إلى الفردوس المفقود» والذي كتبه إثر زيارته الأولى للمدينة بعد 14 عاماً من خروجه منها، كباقي فدائيي منظمة التحرير حينذاك.

في «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد» يقدم ناصر إحدى أهم الكتابات التي تناولت الحصار الإسرائيلي لبيروت والذي دام لما يقارب الثمانين يوماً دوّنها من 8 يونيو/حزيران إلى 24 أغسطس/آب. تكمن تلك الأهمية في أنها ليست كتابة استعادية تكتب بعد الحدث بزمن، وإنما يوميات كُتبت في خضم الحدث، الحصار والقصف والموت المنتشر في الأجواء، يوميات من (وليس عن) الحصار. نصوص لحظية غير معنيّة باعتبارات ومجاملات ما يمكن أن يُكتب لاحقاً عن الحدث. نصوص كأنها أتتنا من هناك عبر آلة الزمن.

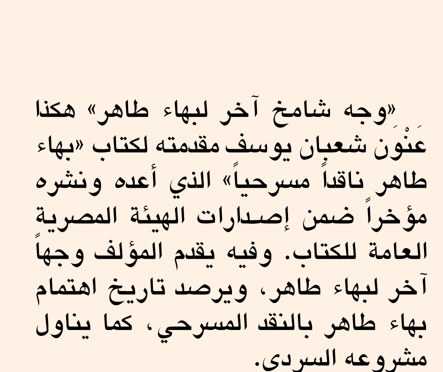
في اليوميات نقرأ من المقاتل الماركسي في «الجبهة الشعبية» ابن السابعة والعشرين، والشاعر (غير الماركسي) الذي بدأ جديداً عمله في إذاعة فلسطين، وقد أتى من المفرق في الأردن إلى بيروت حاملاً أحلامه وقصائد تنتظر النشر، نقرأ عن أسماء لا يعرف الكثير أنها عاشت فعلاً في بيروت المحاصرة، وأخرى كدنا ننساها أساساً. في الكتاب نعرف جوانب حياتية إنسانية لأشخاص شاركوا ناصر أيام الحصار وبالتالي يومياته، منهم أبو عمار ،وأبو جهاد الوزير، ومعين بسيسو، وميشيل النمري، ونبيل عمرو، وعلي فودة، وغسان زقطان، ورشاد أبو شاور، وسعدي يوسف، وغالب هلسا، وحيدر حيدر، ومحمود درويش، وآخرون نجدهم في يوميات يسرد فيها ناصر آراءه ومشاهداته في مكاشفات بررها الحصار والحرب على بيروت، بكل ما يجلبانه من محكّات تنكشف الناس عليها، مرغمين، بعضهم أمام بعض.

في القسم الأخير من الكتاب، «العودة إلى الفردوس المفقود!» أو «لست راعي الذكرى ولا مدبر شؤون الحنين»، يكتب ناصر عن بيروت الجديدة، تلك التي نفضت عنها ثوب فدائيي منظمة التحرير والحركة الوطنية اللبنانية، ليجدها في لبوس قد لا يليق ببيروت التي ألفها.

لم يجد ناصر الذي زار المدينة في 1996 وكتب هذا النص، لم يجد في المدينة الشوارع ذاتها، ولا المقاهي ولا الأبنية بمعظمها، ولعل أكثر ما تغير عليه هو الناس في بيروت، التقاؤه بعباس بيضون حينها هوّن عليه استيعاب هذا التغيير في البنية الفوقية والتحتية للمدينة. أيام وانتهى من المؤتمر الذي دُعي إليه فغادر بيروت إلى مغتربه في لندن.

لم يُكتب الكثير عن حصار بيروت، أذكر الآن كتاب رشاد أبو شاور «آه يا بيروت»، وهو كذلك يوميات من الحصار ببنية أقرب للرواية. لكن رغم هذا الكمّ الهائل من الأدباء الحاضرين في بقعة محصورة ومحاصرة جغرافياً هي بيروت الغربية، في زمن حصار متواصل وحرب يقصف فيها الجيش الإسرائيلي هذه البقعة ليل نهار، لم تحوِ المكتبات ما تستحقها هذه التجربة التاريخية، المحرِّضة كتابياً، من أعمال قد تفي المدينة المحاصرة حقها، وقد ذكر أمجد ناصر ذلك في كتابه، إلا أنه ساهم بـ «بيروت صغيرة بحجم راحة اليد» في ردّ الجميل لبيروت.

سيرة أخرى لبهاء طاهر



هويدا صالح- القاهرة

«وجه شامخ آخر لبهاء طاهر» هكذا عَنْوَن شعبان يوسف مقدمته لكتاب «بهاء طاهر ناقداً مسرحياً» الذي أعده ونشره مؤخراً ضمن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب. وفيه يقدم المؤلف وجهاً آخر لبهاء طاهر، ويرصد تاريخ اهتمام بهاء طاهر بالنقد المسرحي، كما يناول مشروعه السردي.

لم يكتف شعبان يوسف برصد بداية المشروع النقدي والإبداعي لبهاء طاهر، بل قام بقراءة تاريخانية للمشهد الثقافي في عقد الستينيات. وتأتي أهمية هذه القراءة تزامناً مع حالة الجدل الراهنية في المشهد المصري حول إنجازات هذه الفترة، ما بين مؤيد يشعر بالنوستالجيا والحنين إلى ستينيات القرن الماضي؛ المرحلة التي أضاءت فيها الثقافة المصرية في مجالات الفكر والفنون والآداب، وما بين معارض لهذه الحقبة بدعوى ما اتصفت من استبداد وقمع للحريات.

جمع شعبان يوسف مقالات نقدية كتبها ونشرها بهاء طاهر مبكراً قبل اتجاهه كلية إلى عالم السرد، وقد احتوى الكتاب على ثلاثة عشر مقالاً عُني فيها طاهر بالمسرح، وأشار شعبان يوسف إلى أن ما كتبه بهاء طاهر عن المسرح لم يستطع نشره كاملاً، لأن مساحة الكتاب لم تمكنه من نشر كل ما وقع تحت يده، وقد وعد باستكمال الكتاب في جزء آخر. وتساءل يوسف: هل كتب طاهر نصوصاً مسرحية تواكب مشروعه النقدي المسرحي؟ وفي هذا السياق يقول طاهر، في حوار له نشر بعد صدور الكتاب، إنه كتب نصين مسرحيين في فترة مبكرة من حياته، وأنه يفكر جدياً في إعادة نشر هذين النصين تحت عنوان«نصوص مبكرة».

ويبرز الكتاب وعي بهاء طاهر بالنظريات النقدية الحديثة، خاصة منها المتعلقة بنظريات التلقي، وسياقاتها التي جاء بها جولدمان في أطروحاته عن البنيوية والتوليدية. ففي تعليقه على مسرحية «انتظار جودو» التي نشرها في مجلة المسرح ضمن عددها الأول الصادر عام 1964 ، نلمح وعي بهاء طاهر بأهمية قراءة السياق التاريخي والاجتماعي الذي أطر رؤية صمويل بيكيت في تشكيل الحبكة الدرامية لمسرحية، فضلاً عن تأثره بمعاصريه من الوجوديين حتى إن الناقد المسرحي الكبير إريك بنتلي قال عنها «إنها مسرحية تتضمن خلاصة الفكر الوجودي، ولقد كان يمكن أن يكتبها سارتر». ولم يكتف طاهر برصد الخطاب الثقافي في «انتظار جودو» بل تحدث عن البناء الجمالي، ومدى تجلي الخطاب الثقافي في الحبكة الدرامية.

اهتم طاهر بتأصيل وعيه المسرحي، ونجده في كتابته عن مسرحية «بستان الكرز» لتشيكوف، يقدم تأملات في علاقة الفن بالأيديولوجيا. كما قدم في تناوله البناء الجمالي في مسرحية «النصابين» لمحمود السعدني، تأملات حداثية عن الفن، ورهاناته المجتمعية...

وإلى جانب انكبابه على المسرح الحديث، يرجع بهاء طاهر إلى المسرح اليوناني، ويقرأ من خلال أوراق إيسخيلوس في ثلاثية الأوريستيه التي تكون «أجاممنون» جزأها الأول، ويرى أنها من أعظم الأعمال في تاريخ المسرح كله. ويرى أن الرؤية العميقة التي يمكن أن يتعامل بها الناقد مع العمل الفني أن يعايش هذا العمل بدلاً من أن يسعى لتطبيق المقاييس النقدية القديمة عليه. ونجده يقارن بين مستويات الأعمال المسرحية، كما في تَطَرُّقه إلى نصين مسرحيين عرضا في 1968، الأول هو «ليالي الحصاد» للكاتب المصري محمود دياب، والثاني هو «البغل في الإبريق» لفايز حلاوة. وفي المقارنة يكشف بهاء طاهر مستويات التلقي، وعلاقة النص الجاد أو السطحي بالجمهور وتفاعلاته ودوره في نجاح العمل المسرحي بغض النظر عن مستواه العميق، مؤكداً على أن مستويات التلقي رغم تفاوتاتها تبقى كونية.

وإلى جانب هذه الملاحظات يشير الكتاب إلى اهتمام بهاء طاهر بواقع المسرح، وقد كتب في هذا الشأن مقالة، في ثلاثين صفحة، نشرت في مجلة «الكاتب» عام 1969، وفيها يعرض لحال المسرح، والظروف التي تتحكم فيه، فترة بعد انكسارات هزيمة 1967.

وإذا كان الكتاب يتناول اهتمام بهاء طاهر بالمسرح من خلال الكشف عن مقالات نقدية واعية بتاريخ المسرح وراهنه، فإنه يكشف كذلك بهاء طاهر المحاور لكبار رجال المسرح، كحواره مع مدير مسرح «الجيب» آنذاك الفنان والمخرج الراحل كرم مطاوع، ومع عبد العزيز الأهواني عضو المكتب الفني بفرقة المسرح العالمي. والكتاب ضم الكثير من المقالات والمتابعات المسرحية، وكشف عن وجه آخر مضيء بحسب تعبير الشاعر والناقد المصري شعبان يوسف.

أحوال وأهوال في بابا عمرو

هيثم حسين-سورية

يتحرّك السوريّ عبدالله مكسور في روايته «أيّام في بابا عمرو»، فضاءات، بيروت 2012»، تحت ثقل الذاكرة، محفوفاً بالمخاطر والمصادفات، في رحلة البحث عن الذات وسط الخرابِ، في مهمّة تصوير فيلم وثائقيّ، يصوّر الراوي أحوال وطن، والأهوال التي يعانيها. يروي قصصاً أليمة موجعة، كما يصف بعضاً من رعونة التعامل مع الناس في هذه المرحلة المفصليّة.

يقرّ مكسور في استهلاله أنّ البحث عن الأوطان ضمن أحرف الأبجدية مهمّة قاتلة، كاستنهاض ذاكرة معطوبة مثقلة بالموت والجوع والفقر والذلّ، لينتقل إلى حديثه عن حبّ مفتقد يحفر عميقاً في الروح، حبّ يجبره على التنكر.. كما نجده يصرح بصعوبة الإبحار في الخيال في ظروف بعينها، وبخاصة حين يتعلّق الأمر بالسجن والمنفى ومسرح الجريمة، يكتب بأنّ تخيّلاً يختلف عن محاولة كتابته، «قد ننجح وقد نفشل في تصويره أو نقله بحنافيره كاملة دون إعمال الخيال الأدبي في الكتابة عن الواقعة» ص46.

يستحضر الكاتب مدينته حماة المنكوبة الجريحة في التاريخ السوريّ الحديث، وهي التي كان لها نصيب وافر في التمثيل والتنكيل بأهلها، واستمرّت في مقاومتها ومقارعتها للاستبداد. وبينما هو جالس في غربته، يشرب قهوته الصباحيّة، تجتاح ذاكرته صور الرعب الواردة من بلاده التي تحتلّ صدارة نشرات الأخبار في العالم بأخبار الدمار والحرب فيها. يحار في البدايات، كأنّه يعاني استعصاء في الشوق، أو نوعاً من التهرّب من ماضٍ مستمرّ، يهرب من عالم التكنولوجيا ومجتمعه الافتراضيّ، ليدخل العالم الآخر، عالمه الداخليّ الذي يسوح من خلاله الآفاق، ينتقل من حزن لآخر، من شتات إلى شتات، ومن ذكرى إلى أخرى أكثر تأثيراً ومرارة وشوقاً.



كما يستذكر قصص بعض الأهل والأصدقاء المؤثّرة. ويذكر اختلاف الوقائع والمشاعر بين الوطنِ والمغترب، وكيف أنّه في الغربة تمرّ الأفكار دون أوامر العسكر ورقابتهم ودون نظرات الوشاة وأزلام القبيلة، في حين أنّ الصورة في الوطن كانت معكوسة، ويميّز كذلك بين نوبات الحنين العرضيّة وذاك الشوق المضني الذي يستعر دوماً ولا يقبل أيّ تهدئة. وهنالك شخصية زياد الغريب، الذي يحمل غربته معه ويمضي بها أينما حل وارتحل؛ ينزَل من الحافلة التي تقلّه، يوضع في السجنِ، يعذَّب، وهناك يكتشف واقعاً مفجعاً، يتعرّف إلى أناس ألقي بهم في عتمة السجن، وآخرين تشوّهوا جرّاء التعذيب، وبعد مدّة يخرج ليجد نفسه أمام خيارين، الذهاب إلى حماة المنكوبة، أو التعريج على بابا عمرو التي تصدّرت عناوين الأخبار بمعاركها الطاحنة وحالتها الغريبة.

وفي الوقت الذي يخرج الآخرون أو ينوون الخروج، يستيقظ في ضمير الكاتب واجب العودة، رحلة معاكسة إلى الوطن، ليكون قريباً ممّا يجري، وليكتب شهادة حيّة من قلب الحدث المستعر. يعود إلى بلد ينتظر فرصته في الحياة، ويجاهِد للخروج من ركام الموت والأنقاض. يلقى به في السجن، لينتقل من سجن الاغتراب إلى سجن موحش في بلده، وتؤلمه التفاصيل، يذكر أنّه «في الحب والحرب والسجن لا يمكن أن ننسى التفاصيل، التفاصيل مهمة كما العموميات، فلا ننسى أوّل قبلة وأول لمسة وأول صفعة وأوّل جرح».. ويصف كيف عومِل بوحشيّة، وكيف طولِب بالتعاون معهم وأن يكتب تعهّداً بأنّه سيخدم «الوطن». ويتساءل سؤالاً استنكاريّاً: «من يجب أن يقدّم التعهّد للآخر مصحوباً باعتذار؟ يسرقون أعمارنا من أيّامنا ويأمروننا بالاعتذار لهم..!».

وفي بابا عمرو يكون الشاهد الشهيد، يرى المآسي التي يعجز عن كتابتها، يصوّر بإيلام بعضاً من مشاهد الرعب والتدمير والاغتصاب والتنكيل، تكون تلك الأيّام كفيلة بتقديم شهادة كاملة عن حجم الإجرام العابث المتنقّل في

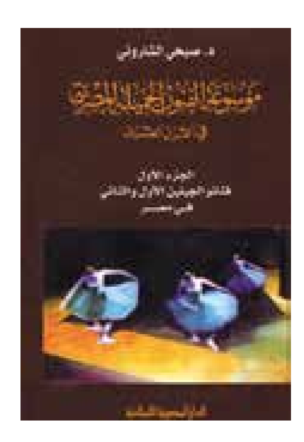
طول البلاد وعرضها.. مواقف في غاية الأسى والقهر، موت وولادة في اللحظة نفسها، أشلاء ممزّقة، شهداء، شظايا قاتلة، وتفجيرات مهولة.. يجد نفسه قابعاً تحت برميل يتلصّص من ثقبٍ فيه على العالم الذي يحيط به، يستمتع لشكوى بضع فتيات، ويشهد على ما مورس بحقّهن من إجرام منقطع النظير.. يكون الموت مخيّماً على المكان، مروّعاً الأرض والبشر. فيها بحث عن كثير من الأشياء.

هي رواية كولاج كما يجنّسها، أو «يقيّدها»، وهي أشبه ما تكون بالمنكّرات، يطلق فيها الكاتب العنان لذاكرته ومشاعره وأحلامه المجهضة ليبوح بما يعترك في روحه، يسرد بضمير الأنا الذي يعود عليه، كما يؤكّد في أكثر من موضع، وحيث التداعي الحرّ، والسرد المنطلق من عقال السبك والحبك، يروي مهجوساً بالحنين والشوق، لاهجاً بالوطن في كلّ صغيرة وكبيرة. وحين يربط الذكريات والوقائع، يحرص على الإبقاء على جانب السيرة من جهة، والانفتاح على غابة المآسي المستحضرة والمتخيّلة المرعبة من جهة أخرى.

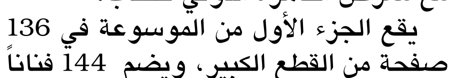
يوصي الكاتب بنوع من «الخدعة» الأدبيّة بعدم جواز بيعها لأصحاب القلوب الضعيفة، وأظنّه بذلك يروم نوعاً من التحريض على القراءة، لاستكشاف دوافع النصيحة تلك، وما يمكن أن يشتمل عليه الكتاب من مشاهد فظيعة مفجعة، وربّما ينكّر في هذا بما أثبتته أحلام مستغانمي على غلاف كتابها «نسيان. كوم» بتحظير بيعه للرجال، وهنا مع اختلاف في الموضعين من حيث التصوير والتخييل..

لا يخلو السرد من لوم وتقريع يصلان حدّ جلد الذات. يمضي سريعاً متخطّياً مشقّات الطريق وغباء المفتّشين، ليصل إلى حيث المرام، كما لا يخلو من اندفاع وحماس، وبرغم أنّ «المعمعة» ما تزال مستعرة، فإنّ التصوّر والتصوير يبقيان رهناً باللحظة، في حين أنّ الرواية تنتظر تبلور الأحداث لتستطيع توثيقها وتدوين خيوطها المتشعّبة.

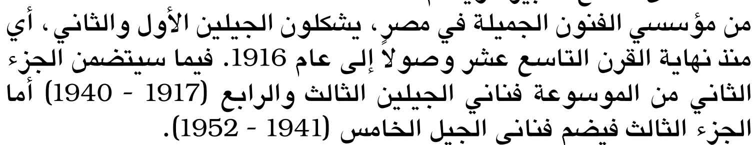
«100» عام من الفنون الجميلة



منذ مطلع القرن الماضي واكب الفن المصري مسيرة التحرر الوطني والتنوير الفكري، وهي مرحلة طويلة لم توثق في جانبها الفني بالشكل الذي يمكن قياسه بالتاريخ السياسي والأدبي. لكن الناقد التشكيلي المصري صبحي الشاروني أثرى مؤخراً مكتبة الفنون الجميلة المصرية بالجزء الأول من «موسوعة الفنون الجميلة المصرية في القرن العشرين» الصادرة مؤخراً عن الدار المصرية اللبنانية، تزامناً مع معرض القاهرة الدولي للكتاب.



يقع الجزء الأول من الموسوعة في 136 صفحة من القطع الكبير، ويضم 144 فناناً من مؤسسي الفنون الجميلة في مصر، يشكلون الجيلين الأول والثاني، أي منذ نهاية القرن التاسع عشر وصولاً إلى عام 1916. فيما سيتضمن الجزء الثاني من الموسوعة فناني الجيلين الثالث والرابع (1917 - 1940) أما الجزء الثالث فيضم فناني الجيل الخامس (1941 - 1952).



وتشير الموسوعة إلى أن الجيل الأول، المولود قبل بداية القرن العشرين، تعلم على يد فنانين أجانب، ومن أبرزهم محمود مختار وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن وأحمد صبري ومحمود سعيد ومحمد ناجي.

ويعلق صبحي الشاروني أن هؤلاء الفنانون ساهموا في إثراء «عصر النهضة المصرية بعد عصور من الظلام والتخلف»، خاصة أنهم كانوا معاصرين لرواد النهضة الفكرية والفنية: كسيد درويش وطه حسين وعباس محمود العقاد ومصطفى عبد الرازق ومحمد حسين هيكل.

بالنسبة لمحمود مختار (1891 - 1934) يقول المؤلف إن هذا النحات المصري أعاد الاعتبار لفن النحت كما كان في مصر القديمة. كما أنه المعبر عن ثورة 1919 ومخلدها في تمثال نهضة مصر، وسعد زغلول.

أما الجيل الثاني (1900 - 1916) فقد رعاه الأمير يوسف كمال مؤسس مدرسة الفنون الجميلة عام 1908، وقد تتلمذ هذا الجيل من الفنانين على يد أجانب وكذلك على المصريين الذين عادوا من دراستهم في الخارج.

غير أن أغلب فناني الجيل الأول كانوا من أبناء الطبقة الميسورة، فيما الجيل الثاني كان منهم فقراء موهوبون لم يحظوا بقسط وافر من التعليم الذي ناله أبناء الأغنياء، ومن هؤلاء محمود موسى في الإسكندرية وعبد البديع عبد الحي في صعيد مصر.

كان محمود موسى (1913 - 2003) يصنع تماثيل صغيرة نظراً لعدم قدرته المادية على شراء كتل كبيرة. ويضيف صبحي الشاروني في تطرقه لعبد البديع عبد الحي (1916 - 2004)، أن هذا الأخير كان في بداياته فقيراً، حيث عمل طباخاً لدى أحد الأثرياء إلى أن انتقل للعمل في بيت هدى شعراوي إحدى قائدات ثورة 1919. ثم درس في قسم الدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة. وقد نال جائزة الدولة التشجيعية عام 1971 وكرمه سمبوزيوم أسوان الدولي لفن النحت عام 2002.

قراءة النص الجزائري

نوارة لحرش-الجزائر

كعادته، يواصل الكاتب والناقد بن ساعد قلولي البحث والتنقيب في متن النص الجزائري المعاصر. فبعد سلسلة دراسات ومقالات، نشرت في الجزائر وخارجها، أصدر، مؤخراً، كتاباً جديداً بعنوان «استراتيجيات القراءة/ المتخيل والهوية والاختلاف في الإبداع والنقد» (دار الهدى – الجزائر2012). الكتاب يثير جملة من القضايا والأسئلة النقدية والإبداعية لعدد من النصوص الإبداعية، قصة وشعراً ورواية، ويهتم، في الوقت نفسه، بقضايا أخرى تتصل بالنقد الأدبي والنقد الثقافي والدراسات السوسيو - نقدية، التي تطرح استراتيجيات متعددة للقراءة والتلقي النقدي. ففي البداية توقف الكاتب عند رواية «بخور السراب» لبشير مفتي وحاول أن يثير من خلالها أسئلة الكتابة الروائية المتحولة بفعل تمفصل تيماتها مع «حديث الأدب مع الأدب» مثلما يسميه رولان بارت/ أي حضور الرواية في الرواية وعبر أيضاً صيغ الكتابة الإجناسية عبر آليات جديدة، تأخذ مجراها من عناصر داخل نصية في صلاتها ببعض مفاهيم التحليل السيميائي السردي، وبالقدر نفسه حاول إضاءة بعض الجوانب المغيبة في كيفية التمفصل الحكائي في رواية «وحده يعلم» للروائية عايدة خلدون بالاتكاء على معطيات التحليل السيميائي السردي في أول عطاءات السيميائيات السردية كما صاغ حدودها وأسئلتها جوزيف كورتيس.

أما في القصة، فقد حاول الناقد استثمار مفهوم «الفضاء النصي» عند جوليا كريستيفا كعملية إجرائية وطرح أسئلة هذا الفضاء ولواحقه المنظورية



وكافة «التقاطبات المكانية» بتعبير لوري لوتمان في المجموعة القصصية «حكايات مقهى مالاكوف الحزينة» لحميد عبد القادر، مثلما حاول أيضاً أن ينبه إلى الخلط الذي قد يحدث في المخيال الثقافي للبعض بين القصة والرواية واعتبار القصة مجرد محطة مؤقتة أو جسر عبور للرواية، وبالتالي استسهال الانتقال إلى الكتابة الروائية واعتبار الفرق بينهما فرقاً شكلياً فقط.

وعلى صعيد الشعر، حاول الناقد إبراز بعض التحولات الجديدة في الكتابة الشعرية على مستوى المفردة والصورة الشعرية والرؤية الإبداعية في مجموعة «نوافذ الوجع»، مع البحث عن تمظهرات تشكل صوغ الكتابة الشعرية عند الشاعر المخضرم سليمان جوادي، التي بدأت تتخلص من إحالاتها الملتبسة بالمحمول الأيديولوجي في طبعته الاشتراكية التي كانت سائدة، عشريتي السبعينيات والثمانينيات، والعودة إلى أسئلة الفطرة، أي أسئلة

الإبداع والجمال والبناء الخصوصي للكتابة الشعرية مع الدعوة إلى تفكيك كافة الألغام والمتعاليات النوقية والمعيارية التي مازالت تحول دون الوصول بالشعر الجزائري إلى مصافه النسقية في الوقت الذي مازال فيه حسب بن ساعد قلولي «الشعر الرسمي» يشوش على الذائقة الشعرية المتحولة، بفعل معطيات عديدة ليس هنا مجال الحديث عنها، تدعمه في ذلك وتعمل على تداوله وإن في حدود صارت الآن ضيقة مؤسسات إعلامية وثقافية لا يعنيها منه إلا ما يوفره لها من تناغم مع توجهاتها الأيديولوجية والسياسية وفق ما تتطلبه المناسبة أو المرحلة. وعلى صعيد آخر، وإبرازاً للوجه الآخر لكاتب ياسين، وهو وجه الشاعر، عبر عدد من نصوصه الشعرية، وهو وجه يبدو مغيباً بالنظر لحضوره الطاغي كروائي وكاتب مسرحي، حاول الناقد قلولي اكتشاف ما أمكن من خصوصية شعرية عبر هذه النصوص على المستوى الدلالي البحت. وفي السياق النقدي، واستجابة لما تشهده ساحة النقد العربي من تحولات شكلية وأداتية، أقام الناقد حواراً نقدياً مع تجربة النقد الثقافي لدى الباحث الجزائري أحمد دلباني، خصصه لمساهماته المتصلة بالنص الإبداعي، يضاف إليه حوار آخر حول ما يسمى النقد الأكاديمي للتساؤل عن جدواه أو وجوده من عدمه وكيف يحضر أو يغيب وما هي قضاياه الأساسية وسلم اهتمامات النخب المتحدثة باسمه، بمناسبة أو بدونها، والمآخذ والإيجابيات التي ينطوي عليه إن وجدت.

عودة «الكاتب الشبح»

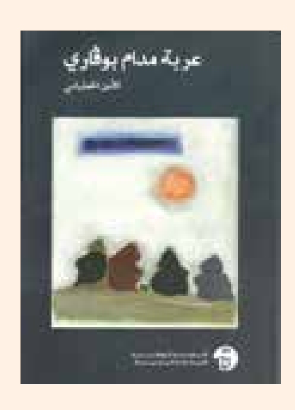
أنيس الرافعي - الدار البيضاء

الأمين الخمليشي قاص مقلٌ، يستصعب على الكتابة العابرة السطحية، متطلّبٌ في ما يطمح إليه من إضافات نوعية، لا يستبقي سوى «ما ينجو من المحو» على حد تعبير موريس بلانشو. ولعل هذا الاختيار اللصيق بـ «أسطورته الشخصية» ما يسوغ نفوره من الحياة الأدبية حد التحول إلى طراز من «الكاتب الشبح»، وكذا شحّ إنتاجه المنشور لدرجة وسمِه بصاحب «بيضة الديك».

إذ بعد مضي عقدين ونيف على ظهور مجموعته «اشتباكات» (1990)، التي تعتبر حسب المدونة النقدية من العلامات الأساسية لتطور الكتابة القصصية التجريبية بالمغرب، يعود الأمين الخمليشي من «صمته وعزوفه الإرادي عن الكتابة»، ليصدر مجموعة ثانية، تحت عنوان «عربة مدام بوفاري» (منشورات المكتبة الوطنية، الرباط، 2012).

عودةٌ عبر «وسيط» وأشبه ما تكون بمخطوطة نادرة تم العثور عليها داخل درج عتيق، وقد كان صاحب هذه اللقيا هو الفنان التشكيلي خالد الأشعري، الذي يرجع له فضل التنقيب وجمع ست من قصص الخمليشي القديمة، التي لم يدرجها بين ثنايا مجموعته الأولى، وهي على التوالي: (حمجيق وبورشمان، همز وغمز، الدكتور، عربشات، عربة مدام بوفاري، ويوم ممطر).

إذن، هي قصص «البدايات» والخطو الأول في «حرفة الوهم»، بيد أننا نلفي فيها كل السمات الفنية، التي رسخها الخمليشي في ما بعد بأسلوبه القصصي المتفرد، والحامل لبصمته الخاصة: شخصية «حمجيق» النمطية المنحدرة من سلالة «خيرون» البطل المتعاقب في أضمومته البكر، موضوعات المكان والجنس والوجود وسنوات «الرصاص» المهيمنة على مناخاته السردية. بلاغة الحكي الحربائية وهجنة اللغة العاكسين لقلق المحكي القصير إزاء الأدب والجماعة والمؤسسة. صورة «الذات» وتحولاتها الجوفية أمام مرايا الطفولة والثقافة الشعبية والمجتمع والدولة والسلطة والمرأة والأب، أي أمام شتى التمظهرات غير المدركة، التي يسميها جاك لاكان بـ«اللاوعي الثقافي».



في قصة «عربة مدام بوفاري»، يقول السارد: «بعد أن يطوفوا بك، كما طفت بهم، في نفس الشوارع والساحات والأزقة، إنّما هذه المرة ليس في عربة تنكرك بقصة مدام بوفاري، وما جرى لها مع صاحبها ليون في العربة الشهيرة، وإنّما فوق حمار، وعلى رأسك طرطور أحمر مكلّل بروث الحمير، تماما مثلما فعلوا بالعجوز شواهي، الملقبة بذات الدواهي، في خاتمة اللّيلة 174، من ألف ليلة وليلة، من حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان».

إنّ هذا «المتناص المزدوج»، المحيل على كل من الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير و«ألف ليلة وليلة»، يختصر «شجرة أنساب الكتابة» عند الأمين الخمليشي، أي المزاوجة بين حداثة الثقافة الغربية ومرجعية الحكاية العربية التراثية، كما يقدم لمحة عن «استراتيجيات السخرية» التي ترفل بها مظان قصصه. سخرية المؤلف من لغات القول الحكائي، سخرية السارد من شخوصه، وسخرية السارد من ذاته ومن الوقائع التي يزج بنفسه داخلها. وهي استراتيجيات تنهض على أنماط الفكاهي والمفارق والهزلي والهجائي والتهكمي، وتتوزع بالنظر إلى دوال الخطاب على مستوى التلفظ والمعنى والموقف.

أقدم نصوص هذه المجموعة «يوم ممطر» جاء منيلا بتاريخ نشره بمجلة «آفاق» (صيف 1966)، والمثير للانتباه بالإضافة إلى طوله النسبي (22 صفحة) قياساً إلى بقية النصوص، هو سمته الرومانطيقي، وبناؤه الكلاسيكي البعيد عن «الخرق السردي»، وحبكته الخطية الخالية من التعرجات والمنعطفات المألوفة في قصص صاحب «الحلزون والساحة»، لكنه بالمقابل يطفح بشاعرية بصرية لافتة كما لو أن مشاهده مؤطرة داخل «كادر» سينمائي يوجهه مخرج من وراء عدسته. يقول السارد: «قالت بنعومة، ثم ابتسمت. فرأيت التجعدات الصغيرة التي بدأت تزحف على وجهها تتداخل فيما بينها تحت النور الشاحب، وأحسب أنّها لاحظت عليّ نفس الشيء عندما شاركتها ابتسامتها. لا ؟ بل هرمنا فعلا دون أن نفعل شيئا. فعلينا أن نصلي، أليس كذلك؟ فتعانقنا أمام النافذة دونما كلمة».

إنّ صدور مجموعة «عربة مدام بوفاري»، هو إعلانٌ عن انبعاث واحد من «أساتذة» جيل السبعينيات في القصة المغربية، وأوبةٌ مضمونة لزمن الحكي الجميل. زمن الأمين الخمليشي، الذي لا يعرف كيف يمشي مع الآخرين، لأنه يتقن جيدا المشي لوحده. زمن الكاتب الخزّاف الذي يصب طين السرد في قوالب الحلم، ويحرك الدولاب الدوّار صوب رحابة المستحيل، نحو الأطراف الصعبة، وفي اتجاه الزوايا الوهاجة، خالطاً المنطقي بالناشز، الضروري بالهامشي، المعنوي بالحسي، الاجتماعي بالفردي، والمجرد بالمشخص، ليخرج في النهاية على القارئ بقصص متقنة لا يجوز عليها النسيان، كما لا يجوز عليها منطق العتاقة، لأنّها كالتحف كلّما غارت في الزمن، صارت أثمن وأندر.

ما بعد الاغتراب



صديق محيسي- الدوحة

في النصف الأول من خمسينيات القرن الماضي أصدرت الكاتبة السودانية ملكة الدار محمد عبد الله أول رواية طويلة تحت عنوان «الفراغ العريض»، وهي بذلك تعد أيضاً أول امرأة تقدم عملاً نسائياً إبداعياً بشروط تلك المرحلة الموغلة في التخلف من عمر السودان.

رواية «الفراغ العريض» بمعايير ذلك الزمان كانت تمرداً احتجاجياً على أوضاع المرأة في السودان، وجاءت تعبيراً عن التوق إلى مساعدتها وانتشالها من وهدتها الاجتماعية، وحين نتأمل ذلك المشهد، ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، فإننا نجد القسمة شديدة القرب من الرجل نفسه الذي كان يعيش مرحلة الانحطاط الشامل في ظل إدارة أجنبية كانت تخطط لتعليم محدود يفيدها في إدارة جهاز الدولة الاستعماري، مما جعل سعيها في هذا المجال يتركز فقط على فئة قليلة من النخب التعليمية. وفي وسط هذا الوضع المتدني، كانت المرأة هي الضحية الأكثر ظلماً داخل هذه الصورة البائسة السائدة والتي شكّلت فضاءً واسعاً، أو حاضناً غير كريم لإبقاء حركتها في أيدي الرجال، و يرتبط هذا الوضع المصنوع من قبل الإدارة البريطانية بتدخل الدين بنسقه الغارق في الماضي ليحرم المرأة حتى من الاعتراف بآدميتها كإنسان يحق له الحياة بجانب الرجل، وتلك مرجعية تتكامل أسبابها التاريخية لعلاقتها بالفكر الديني المتخلف الذي فرضه العثمانيون وهم يستعمرون السودان، كما لم يشأ البريطانيون تغييره بالسرعة المطلوبة، فأبقوا على المشهد كما هو مع محاولات بطيئة لتعليم المرأة.

من تلك الخلفية فإن واقع ذلك العصر دفع بالمرأة إلى خانة الحريم السوداني معادلاً للحريم التركي، وظلت منذ تلك الفترة خاضعة لسيطرة مجتمع ذكوري كان يرى فيها عورة يتعين على الجميع مواراتها وراء جدران أمدرمان القديمة وأسوارها السميكة العالية.

وسط هذا كله يتداخل المعتقد الديني مع النزوع القوي نحو غريزة الامتلاك الذكوري وهو ذو علاقة في محتواه التاريخي بعبودية شديدة القسوة مورست على نطاق واسع ضد شريحة كبيرة في المجتمع السوداني.

في عملية جدل الموجات تكسّراً وتكويناً، كما يسمّيها محمد عابد الجابري، سعت المرأة إلى أن تسمع صوتها عبر أول رواية للكاتبة ملكة الدار محمد وهي رواية «الفراغ العريض»، التي كانت أول صرخة للمرأة تطالب فيها بحريتها.

تلت ذلك تجارب أدبية متفرقة جريئة نذكر منها: آمنة بنت وهب، وفاطمة سعد الدين، وإخلاص علي حمد، وصفية الشيخ الأمين، وغيرهن من نساء جيل الستينيات اللائي قدمهن الشاعر منير صالح عبد القادر في كتابه الشهير «أديبات من السودان».

وإذا نسارع الخطى حتى ندخل غابة ليلى صلاح السرية فلأن ثمة نقلة هائلة تمت في وضعية المرأة في السودان، وصار تخلفها ماضياً إلا من شرائح كبيرة في الريف لاتزال تعاني من التخلف والأمية، ولكن مع ذلك فإن امرأة ريف الألفية الجديدة ليست تلك التي عاشت في ظلام القرن الماضي.

كانت تلك المقدمة المختصرة إضاءة محدودة وضرورية لتنامي قدرات المرأة الإبداعية، والظهور العلني لكاتبات سودانيات أكثر جرأة في التعبير عن تجاربهن دون خوف من زاجر اجتماعي.

في روايتها «الغابة السرية» (جائزة الطيب صالح للإبداع 2011)، يبرز في عمل ليلى صلاح وجهان للراوية: وجه حقيقي هو وجه الكاتبة مبدعة النص، ووجه آخر متلبس هو وجه أبطالها وبطلاتها، فهي مرة هم، ومرة هي، ومرة أخرى هم وهي في وقت واحد، أي أن الراوية استطاعت وبمهارة أن تكون قريناً لشخوصها، وذلك بطرح قضية قديمة جديدة، هي من وراء النص الروائي، هل هو الخالق للبطل؟، هل هو البطل نفسه؟، أم هو المخلوق المستقل عن الكاتب؟ غير أن التيقن من أن حتمية نظرية الصوت والصدى هي الأقرب إلى تفسير علاقة المبدع بقرينه القابع داخله، والمتمثل لروحه.

تبدأ الرواية بقرار البطلة العودة إلى وطنها السودان بعد اكتشاف رسائل في درج زوجها تشي بعلاقة ما مع امرأة أخرى: «الرسائل وحدها تشي بأن علاقة طويلة جمعتكما.. الرسائل وثيقة إدانة في يدي ومع ذلك كان الشك يملأ كياني.. لم أعرف في تلك اللحظة: أيجب أن أشفق عليك أم أتشفّى بك؟ لقد حصلت أخيراً على حجة لصراخ روحي وقلبي،

لكن هل كنت أحتاج إلى هذا الدليل؟».

لم يأبه الزوج بالقرار، وإن كانت الزوجة البطلة قد احتفظت برغبة العودة مرة أخرى لربطها السفر بإعطاء فرصة لنفسها بإمكانية الغفران، وهو صراع داخلي يحتمل الموافقة ويحتمل الرفض: «كنت أحس بأننا خارج التاريخ.. كنت أكره الخرطوم. أحسها مدينة مغلقة بالزيف والقذارة، مدينة تتنكر لنفسها.. وتتجمل بثوب لا يناسبها بل يظهر عهرها ووقاحتها».

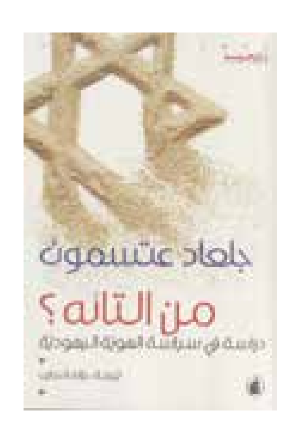
(نشوى) الصديقة وزوجها (النور عمسيب) لم تحدد الراوية زمانهما ومكانهما، هما (فلاش باك) يعيداننا إلى صلب الأزمة، اختارت الكاتبة تقديم الزمن لتشرح لنا أسباب عودتها إلى السودان «النور عمسيب» كان رساماً تشكيلياً لطيفاً خجولاً، على العكس من (نشوى) التي كانت تضج بالحيوية وخفة الظل والمشاكسة. مع مجرى الأحداث تتضح الصورة، بأن أمير الزوج الذي وافق من قبل على عودة البطلة إلى السودان كان على علاقة بنشوى، وهو ما عمّق الجرح العاطفي، غير أننا لا نعرف الزمان والمكان اللذين حدث فيهما ما حدث، فغياب الزمن هنا أعطى الرواية غموضاً محبباً، وهو أمر يقترب من الواقعية السحرية. فجأة تظهر مايا الخادمة لتؤكد الخيانة.

تبرز الرواية لوحة أخرى حول الانقلاب العسكري، الذي قلب حياة السودانيين كلها. «اختلفت الأشياء بعد ذلك التاريخ المشؤوم، وأخذت منحىً آخر يقترب من الجنون، فقدنا الحرية والكرامة والفرح دون مقابل».

والرواية في مجمل لوحاتها تحيل إلى أزمة خاصة وأخرى عامة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه أيديولوجية الازدواج الإنساني، الحزن مقابل الفرح، واليأس مقابل التفاؤل، ثم الموت مقابل الحياة.

قدمت ليلى صلاح، كما صرحت، خريطة غير تقليدية في سردياتها، وحولت التراتب الشائع في القص إلى فوضى محببة في التناول للشخوص، وفي إيقاع زمني يتقدم ويتراجع مضفياً على العمل مسحة من السحرية.

فضح المكشوف



يقدم جلعاد عتسمون في كتابه «من التائه؟» ترجمة حزامة حبايب بدعم من صندوق منحة معرض الشارقة الدولي للكتاب، والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2012، يقدم نقداً جريئاً وفاضحاً للهوية والسياسة اليهوديتين، من خلال تقويض الأيديولوجة الصهيونية المعاصرة، متوقفاً عند سماتها المتجذرة في الثقافة الشعبية والنصوص اللاهوتية، لتفنيد العديد من المفاهيم التي قامت عليها الصهيونية.

وبتعبير جون ميرشايمر، أستاذ العلوم السياسية في جامعة شيكاغو، فإن عتسمون ينيط اللثام عن الصلة بين سياسة الهوية اليهودية في الدياسبورا (الشتات) والتأييد المتحمس للسياسات القمعية التي ترتكبها الدولة الإسرائيلية.

اعتبر كتاب «من التائه؟» الأكثر شجاعة من غيره، قال صاحبه الحقيقة في وجه من يصنعون أجندات الحرب وسياسات الغيتو، وفي وجه من يفتقرون إلى جرأة القول في العالم الغربي، ويعملون بصمتهم على توسيع حجاب الصداقة الأميركية- الإسرائيلية التي يكمن فيها القاتل على مرأى العالم والقانون الدولي.

وحول هذا العمل، الذي كتبه إسرائيلي ذاق التطرف ثم تجرد من صهيونيته، يقول ريتشارد فوك، مقرر الأمم المتحدة الخاص حول حقوق الإنسان في الأراضي الفلسطينية المحتلة: «وضع جلعاد عتسمون كتاباً رائعاً ومحرضاً عن الهوية اليهودية في العالم الحديث، حيث يظهر كيف أن الاندماج والليبيرالية يجعلان من الصعب على اليهود في الدياسبورا المحافظة على حس قوي بيهوديتهم، ويجادل بأن الزعماء اليهود المنعورين قد تحولوا إلى الصهيونية (الولاء الأعمى لإسرائيل)، ونشر الخوف (من خطر ارتكاب هولوكوست أخرى) وذلك للإبقاء على القبيلة موحدة ونائية عن الأغيار المحيطين بهم...».

جلعاد عتسمون فنان موسيقى الجاز المعروف، أصبح مناهضاً للكيان الصهيوني بشكل مثير للجدل. ولد في تل أبيب وخدم في الجيش الإسرائيلي، قبل أن يستقر به المطاف في بريطانيا مكرساً حياته للكتابة والفن. وكانت المدة القصيرة التي قضاها ضمن الجيش الإسرائيلي إبان العدوان على لبنان في الثمانينات، منعطفاً غيَّر قناعاته جذرياً، واكتشف كما يعترف في كتابه هذا، أنه كان جزءاً من دولة كولونيالية تأسست على النهب والتطهير العرقي للفلسطينيين أصحاب الأرض.

خطابات لحظة التتويج

بعد إصدار الجزء الأول من سلسلة «محاضرات الحائزين على جائزة نوبل للأدب» من 1985 إلى 1999، تواصل إدارة البحوث والدراسات الثقافية بوزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر، بالاتفاق مع أكاديمية نوبل السويدية، استكمال مشروع تعريب محاضرات الأدباء الحاصلين على جائزة نوبل، وذلك في أفق توثيق محاضرات مجمل الأدباء الذين اقترن تتويجهم بهذه الجائزة بدأ من الفرنسي سولي برودوم كأول أديب نال نوبل الآداب عام 1901.

الجزء الثاني من السلسلة صدر مؤخراً عن وزارة الثقافة والفنون والتراث بالتعاون مع دار محمد علي للنشر، والدار العربية للعلوم ناشرون، ترجمه عن الأصل الإنجليزي عبد الودود العمراني وراجعته وفاء التومي، ويحتوي على بورتريهات أنجزها الفنان إسماعيل عزام. ويضم الجزء الثاني من المحاضرات 15 أديباً نالوا جائزة نوبل في الأدب ما بين 1985 - 1999، وهم على التوالي: كلود سيمون، وولي سوينكا، جوزيف برودسكي، نجيب محفوظ، كاميلو خوزيه سِلاّ، أوكتافيو باث، نادين غورديمر، ديريك والكوت، توني موريسون، كنزابورو أوي، سيموس هيني، فيسوافا شيمبورسكا، داريو فو، خوسيه ساراماغو، وغنتر غراس.



«يتبع...» هو عنوان محاضرة ألقاها الأديب الألماني غونتر غراس عقب تتويجه بنوبل عام 1999، من ناحية المبدأ عرف في خطابه السرد بوصفه شكلاً من البقاء على قيد الحياة. على هذا وجب الحفاظ على الرواية. وحتى إذا أجبر الكتاب يوماً على التوقف، وإذا لم تبق الكتب متوافرة، سيكون هناك دوماً قصاصون يقدمون لنا التنفس الاصطناعي من فم إلى أذن، ويغزلون الحكايات القديمة بطرق جديدة.

خوزيه ساراماغو، توج عام 1998، في محاضرته المعنونة بـ«كيف أصبحت الشخصيات أساتذة وأضحى الكاتب تلميذها؟» يصرح كيف أنه في لحظة ما أصبح يرى بوضوح أساتذته في الحياة، تلك الدزينة من شخصيات رواياته يمرون أمامه؛ رجال ونساء من ورق وحبر طالما اعتقد أنه يقودهم نحو مصائرهم، وقد اكتشف أن هذا الاعتقاد يجانب الصواب، وأنه الدمية المعلقة في أصابع شخصياته.

المسرحي الإيطالي داريو فو في محاضرته عام 1997 والتي عنونها بـ«مرسوم المهرّجين الذين يشهّرون بالناس ويشتمونهم» ينقل ساخراً تصريحات أصدقائه الذين وصفوا أعضاء الأكاديمية بالشجاعة لما أسندوا جائزة نوبل إلى مهرج!... وأبهج التشكرات من قبل كوكبة من الظرفاء والمهرجين والبهلوانيين والفكاهيين والقصاصين. معترفاً بدين كبير تجاه نافخي الزجاج الذين بدورهم ممتنون جداً للأكاديمية لأنهم أسندوا الجائزة لأحد تلاميذهم.

تستأنف الشاعرة البولندية فيسوافا شيمبورسكا الفائزة بنوبل عام 1996، خطابها تحت عنوان «الشاعر والعالم»: يقال إن الجملة الأولى في أي خطاب هي دوما الأصعب. حسناً، لقد تخطيناها الآن على أي حال. لكن ينتابني شعور أن الجمل القادمة حتى السطر الأخير، ستكون بدرجة الصعوبة نفسها، بما أنه يفترض أن أتحدث عن الشعر. يراودني باستمرار الشك في أني لا أجيد ذلك. ولهذا السبب، ستكون محاضرتي قصيرة على الأرجح. إن النقائص تقبل بصدر أرحب إذا ما قدمت في جرعات صغيرة.

تحت عنوان «اليابان والمبهم النفسي» صرح الكاتب الياباني كنزابورو أوي، توج عام 1994: أنا كاتب من الكتاب الذين يرغبون في خلق أعمال أدبية جادة تنفصل عن تلك الروايات التي لا تتعدى مجرد انعكاسات عن الثقافة الاستهلاكية الشاسعة لطوكيو.. نوع الهوية التي عليّ أن أسعى إليها، بوصفي يابانياً، توجد في تعريف ويستان هوغ أودن للروائي: وسط الغبار أن يكون عادلاً، وكذلك وسط القاذورات والأوساخ، وفي شخصه الضعيف، إذا قدر على ذلك، يجب أن يحمل بكمد كل خطايا الإنسان.. هذا ما أصبح عندي سنة جديدة.

ونجد الجنوب إفريقية نادين

غورديمر المتوجة بنوبل عام 1991، في خطابها المعنون «أن نكتب وأن نكون، في البداية كانت الكلمة!» تعيد تعريف الحقيقة بوصفها نشيد الإنشاد الأخير، هي الكلمة الأخيرة التي لا تغيرها جهودنا المتعثرة لتهجئتها أو لكتابتها، ولا تغيرها أكاذيبنا ولا تعقيداتنا الدلالية ولا توسيخ الكلمة بأغراض التمييز العنصري والجنسي، ولا الأفكار المسبقة ولا التسلط ولا تمجيد التدمير ولا اللعنات ولا تهاليل الشكر.

ألقى الشاعر المكسيكي أكتافيو باز محاضرة تتويجه بعنوان «بحثاً عن الحاضر» عام 1990، يتساءل فيها: ما هي الحداثة؟ فيعرفها أولا كمفردة ملتبسة: هناك حداثات بقدر ما هناك من مجتمعات، ولكل مجتمع حداثته. فمدلول الكلمة غير مؤكد وتعسفي على غرار اسم المرحلة التي سبقتها: العصر الوسيط. إذا كنا حداثيين مقارنة بالعصر الوسيط، فلعلنا العصر الوسيط للحداثة المستقبلية؟... الحداثة كلمة تبحث عن معناها. هل هي فكرة أم سراب أم لحظة تاريخية؟ هل نحن أبناء الحداثة أم مبدعوها؟ لا أحد يعلم يقيناً.

عام 1988 ألقى الروائي المصري نجيب محفوظ خطاب فوزه بنوبل قائلاً: سيداتي سادتي... لعلكم تتساءلون: هذا الرجل القادم من العالم الثالث كيف وجد من فراغ البال ما أتاح له أن يكتب القصص؟... ولكن من حسن الحظ أن الفن كريم عطوف، وكما أنه يعايش السعداء فإنه لا يتخلى عن التعساء، ويهب كل فريق وسيلة مناسبة للتعبير عما يجيش به صدره.

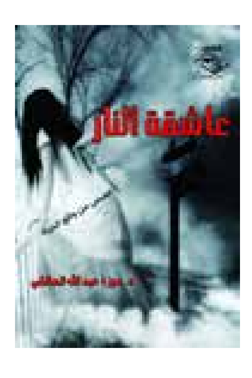
لا شك أن هؤلاء وغيرهم من الأدباء المتوجين بنوبل في الأدب، حرروا محاضرة بطلب من الأكاديمية الملكية السويدية لإلقائها لحظة التتويج التي لا يظفر بها إلا كبار الإبداع الأدبي في العالم. ولأنها لحظة لا تتكرر فإن خطاباتهم بمثابة وثيقة أدبية وتاريخية تجعل الحاصل على الجائزة حريصاً على تعميق مضمونها وفرادتها الأدبية، واغتنام المناسبة التي تشد أنظار العالم للحديث عن تجربة الكتابة، وإعادة تعريف الأشياء، أو قول الحقائق وإبداء المواقف تجاه ما يحدث في العالم.

قصص من الواقع

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة، صدر حديثاً للكاتبة والدكتورة موزة عبد الله المالكي مجموعة قصصية تحمل عنوان «عاشقة النار.. قصص من واقع الحياة». وهي باكورة تجربتها السردية بعد 15 مؤلفاً في العلاج النفسي، وهو مجال تخصصها.

تقع المجموعة في 144 صفحة من القطع المتوسط، وتضم سبع قصص طويلة تسرد فيها الكاتبة تجارب إنسانية مستوحاة من عوالم نفسية عايشتها في تجربتها كمعالجة نفسية سواء في الولايات المتحدة الأميركية أو في موطنها الأصلي قطر. وقد انعكست هذه التجربة العملية على القصص فأضفت عليها جواً من الغرابة والتعقيد.

جاء في تقديم المجموعة بقلم الدكتور أحمد عكاشة: (في هذه المجموعة القصصية للدكتورة والمعالجة النفسية (موزة عبد الله المالكي) نرى خلاصة تجربة حقيقية وواقعية ملموسة ومحسوسة ومؤثرة، كما أنها محيطة وشاملة، لذا كانت عالقة بالذهن، ولما كانت التجربة أهم خطوات التفكير العلمي جاءت المجموعة مستوحاة من فكر علمي وحيوي متواصل يتواكب مع واقع الحياة... على هذا الأساس صارت الكاتبة والمعالجة القديرة في هذه المجموعة تنتقل بنا من مرحلة إلى مرحلة ومن مكان إلى مكان ومن حالة إلى أخرى، ولما كان التنقل هو دليل الحيوية والنشاط والمتعة، جاءت القصص ممتعة في أسلوبها وعرضها وطريقتها ومنهجها.



التجارب التي علقت بذهن الكاتبة في تجربتها العملية ليست على نسق واحد، فهي شاملة لنماذج متعددة ومتباينة من حيث العمر والجنس، والطبائع، وكذلك من حيث البيئة والوسط الاجتماعي. وبأسلوب أدبي وواقعية مشوقة تنتقل الساردة من الطفولة إلى الشباب ثم إلى مراحل متقدمة من العمر، واصفة تجارب الناس في خضم الحياة، وهنا يجعل هذه المجموعة صورة صادقة ووصفاً واقعياً لطبيعة الحياة.

من مؤلفات الكاتبة: الأزمات النفسية العاطفية مشاكل وحلول، أطفال بلا مشاكل.. زهور بلا أشواك، رائحة الأحاسيس، رحلتي مع العلاج النفسي، السرد القصصي والعلاج النفسي، فتيات خليجيات ومشاكلهن العاطفية، عندما انفعل أكتب، سيكولوجية للمسرحية الشعرية.



ألف ليلة وليلة.. مغامرة كتاب

عندما لا تتوقف شهرزاد عن الكلام المباح

بدرالدين عرودكي

هل يمكن أن يُنظمَ معرضٌ عن كتابٍ، وما الذي يمكنه أن يضيف مما لا قِبلَ لكتاب أن يقدّمه؟

وحده كتابٌ عَبَرَ الثقافات، والقارات، والقرون، وكان رابطة استثنائية بين الشرق والغرب قبل أن يصير ظاهرة كونيّة، يمكن أن يستدعي مثل هذه الرغبة، أو إن شئتم الضرورة. أعني كِتاب ألف ليلة وليلة. كتاب حكايات لم يُعرف مؤلفه أو مؤلفوه، استمرّ عقوداً من السنين بل قروناً عدّةً يُكتب ويغتني في كل رحلة يقوم بها في الجغرافيا أو في الثقافات، مثلما ظلّ يعتبر أدباً شعبياً لا يعبأ به كتّاب الأدب الرسمي ونقاده ومؤرخوه وإن كان قبل ذلك وقبل وصول المطبعة إلى العالم العربي مخطوطاً يقرأ على الناس في الأماكن العامة أو في المقاهي قبل أن يصير كتاباً مطبوعاً يقرؤونه بأنفسهم في بيوتهم منذ أن قامت مطبعة بولاق الأميرية بمصر بطبعه للمرة الأولى عام 1280هـ/1860م.

ظلّ هذا الكتاب طوال أكثر من ربع قرن موضوع مشروع معرض ضمن مشروعات المعارض الممكنة في معهد العالم العربي، لكنه لم ينتقل إلى لائحة المعارض موضع الإنجاز إلا قبل أربع سنوات.

لكنّ ربع القرن هذا شَهِدَ معارض عن الكتاب تتفاوت في أهميتها وفي ميزانياتها وفي الغاية المرجوّة منها، لكنه كان قد شهد بوجه خاص إنجاز أهمّ مجموعة من الدراسات المعمقة عن الكتاب قام بها المستعرب الفرنسي أندريه ميكيل والشاعر ومؤرخ الأدب المرحوم جمال الدين بن شيخ، وباحث من الجيل الجديد صار في سنوات معدودة علّامة في «علم» هذا الكتاب، أبو بكر شرايبي. لكن أهمّ ما شهده قبل ذلك وبعده، كان صدور الترجمة الفرنسية الثالثة والأكمل لكتاب ألف ليلة وليلة على أيدي أندريه ميكيل وجمال الدين بن شيخ، في طبعة أنيقة ضمن سلسلة لابلياد عن منشورات غاليمار، وكذلك في طبعة شعبية متاحة للجميع.

ولابدَّ بطبيعة الحال لكتاب متعدد الأصول، مجهول المؤلف أو بالأحرى المؤلفين، ومصدر وحي الشعراء والروائيين والمصورين والرسامين والسينمائيين والمسرحيين، بل وأصحاب المهن الحرفية والفنية على تنوعها من أن يجعل أية مقاربة، أياً كانت وسيلتها التعبيرية، ترتعد أمام الكمّ الهائل الذي تراكم عبر السنين من الوثائق المكتوبة والمسموعة والمرئية في أنحاء العالم كله حول الكتاب وحكاياته. وكان لابدَّ للفريق الذي أخذ على عاتقه تحقيق هذا المعرض في مؤسسة كمعهد العالم العربي من أن ينطلق من سؤال طالما أثار فضول مثقفي العرب خصوصاً: كيف تحوّل كتابٌ أهملته النخبة واحتفت به العامّة من كتابٍ محليٍ، عربيٍ ذي أصول هندية وفارسية، إلى كتاب إنساني؟ وكيف أمكن له أن يجتاز حدود الثقافات واللغات كي تستحوذ عليه الإنسانية على اختلاف مراجعها وأساطيرها ولغاتها وأذواقها وهمومها؟

ذلك كان سؤال المعرض الأساسي.

لكن الإجابة عنه كانت تستدعي طريقة الكتاب نفسه، أي طريقة شهرزاد، كي تستعين بها: أن تحكي، أن تفتن، أن تعلّم، شريطة عدم الاستسلام للسحر الخادع للكليشيهات النمطية أو المبتذلة أو التبسيطية السانجة، التي عرفها الغرب وروج لها. على أنَّ هذا الغرب نفسه كان، إلى جانب استحواذه على الكتاب، مصدر ثروة من المبدعات الفنية لا تزال وهي تستوحيه تغتني منذ ثلاثة قرون وإلى يومنا هذا: في الفنون كلها وفي الأجناس كلها، من المسرح إلى تصميم الأزياء، ومن الموسيقى إلى السينما، ومن الفن التشكيلي إلى الأوبرا، ومن التصوير الفوتوغرافي إلى الأدب، مولدة صوراً لم يستولدها كتابٌ من قبل: هارون الرشيد، شهريار، شهرزاد، سندباد، علاء الدين... سيقترح على الزائر جولة تقدم له بعضاً من هذه التحف (حوالي 350 تحفة) تنتمي إلى



حقب وأجناس وأساليب مختلفة (من العصر الفاطمي إلى عصر بيكاسو، ومن فنون الاستشراق إلى الفنون الحديثة) تمت استعارتها من نيف وستين من متاحف فرنسا ودول أوروبا وأميركا، بعضها، ولاسيما المخطوطات، يعرض للمرة الأولى مثل مخطوط شيكاغو أو مانشستر أو أكسفورد أو كيمبريدج أو الفاتيكان أو توبنجن.

وكان طموح المعرض وهو يجيب عن هذا السؤال، أن يكشف جوانب الكتاب كلها بما في ذلك تاريخه الفريد بوصفه شاهداً ثقافياً وتاريخياً وناقل أساطير ومعتقدات خاصة لا بالشرق العربي فحسب بل بالشرق بأوسع معانيه. وحكاية الكتاب كذلك، وهو أمرٌ لا بدَّ منه بالطبع من خلال تقديم مخطوطاته على اختلاف محتوياتها ومصادرها وأزمنتها، وهي مغامرة كان لابدَّ من أن تحكي أيضاً وخصوصاً أول رحلة ثقافية للكتاب قطعها في القرن الثامن الميلادي، من أصله الفارسي، هزان أفسان (ألف حكاية)، الذي ضاع اليوم، وكان هو نفسه من قبل قد انتقل من بلاد الهند إلى بلاد فارس قبل أن ينتقل إلى موطنه الجديد إثر ترجمته إلى اللغة العربية تحت عنوان: ألف ليلة، ليصير منذئذ عربياً، ولكي لا يكفّ، منذ ذلك الحين، عن الرحيل والتحوّل عبر أصقاع جغرافية ثقافته الجديدة أولاً، من بغداد إلى دمشق، ومن دمشق إلى القاهرة، ومن القاهرة إلى أرجاء الثقافة العربية كلها. كان كلما انتقل إلى مدينة ازدادت حكاياته فيها، أو تلونت بألوانها. وكان رواة حكاياته ونُسّاخها، في تكاثر، يتوارون كما فعل مَنْ قبلهم، وراء الحكايات. على أن القفزة الأخرى ستتم مع بداية القرن الثامن عشر، في عام 1704 على وجه الدقة، حين قام أنطوان غالان (1646 - 1715)، وهو عالم مغمور في اللغات الشرقية، بترجمة مخطوط للكتاب يعود إلى القرن الخامس عشر ولا يحتوي إلا على 35 حكاية، أتبعه، بعد لقائه بالشاب السوري حنا دياب، بترجمة حكايات علي بابا أو علاء الدين والمصباح السحري، لتبدأ معه رحلة الكتاب في 70 حكاية و281 ليلة في اللغات وفي الثقافات الأخرى: إلى اللغة الدنماركية، ثم الألمانية، ثم الإنجليزية، ثم إلى بلدان ولغات أوروبا كلها والأميركتين من بعدها.

لا تعني مغامرة النصّ طبيعة الترجمة الخصوصية التي تميّز بها، أي تجاور الترجمة والتأليف معاً، فحسب، بل تعني أيضاً ما أدّى إليه، أي إلى أن تتكوّن مكتبة من حول ألف ليلة وليلة. مبدعاتٌ أدبية تستوحيها أو تحاول أن تكون امتداداً لها، منذ بداية القرن الثامن عشر وخلال ثلاثة قرون، بل حتى أيامنا هذه.

سيطوف زائر المعرض، كما في حكايات ألف ليلة وليلة، العوالم الحضرية الأشهر: من بغداد عاصمة العباسيين، إلى دمشق مدينة الأمويين التي كانت نفوس بعض الخلفاء العباسيين تهفو إليها، إلى قاهرة الفاطميين. المدن الثلاث الأشهر في المشرق العربي، والأشدّ تمثيلاً للمجتمعات العربية المدنية في القرون الوسطى وما تلاها، فيها يتم تبادل الأفكار والسلع، وتنمو التجارة وتزدهر الفنون والآداب، مثلما تدور فيها وتتشابك أحداث ألف ليلة وليلة ومغامرات أبطالها.

وسيلقى الثيمة ذات الحضور الأكبر: الحب، ثيمة لا يوازيها في الحضور إلا ثيمة الموت. وكأنّ كل واحدة صدى غير مباشر للأخرى. الحب الفوري، الصاعق، وآلام الفراق أو البعاد، والحنين إلى المحبوب، كلها منطلقات للعديد من المغامرات في حكايات تستدعي قصائد الحب والغزل التي اشتهر بها الشعر العربي القديم.

أما الموت فهو الموازي الطبيعي، كليّ الحضور في الكتاب في ساحات الحروب والمعارك، حيث تسقط الرؤوس بالعشرات، أو في أساس الكتاب أصلاً وسبب وجوده: الموت أو دفع الموت بالحكاية وبالقصّ.

يدخل الزائر قاعات المعرض مستمعاً في الوقت نفسه إلى الحكايات تُحكى له بالعربية أو بالفرنسية، على إيقاع الليالي، ليلة بعد ليلة، ممتلئاً بالأحلام والأوهام والخيالات التي استثارها منذ ألف ونيف من السنين كتاب لا مثيل له في تاريخ الآداب كلها. سيدخل أيضاً عالماً يظن نفسه على علم به لكنه سيكتشف أنه لم يعرف منه إلا القليل وربما أقل من القليل، يساعده في ذلك مجموعة من المختارات السينمائية والفنية من ميليس إلى بازوليني إلى فيربانك.. ذلك كله ضمن توليفة سينوغرافية مبتكرة (حققها ماسيمو كوينولو وليا سيتو).

ستتلاشى أمامه، فضلاً عن ذلك، كثرة من الأفكار القديمة أو المسبقة عن الكتاب، ولاسيما تلك القائلة بوصوله إلى الغرب خالياً من أي صورة، بعد أن بيّنت الأبحاث المتأخرة أن ثمة حوالي عشرين مخطوطاً مصوراً تم اكتشافها لألف ليلة وليلة (وقدم بعض منها في هذا المعرض) من أصل 140 مخطوطاً باتت اليوم معروفة.

هذا المعرض عن ألف ليلة وليلة هو الأول من نوعه. صحيح أن مقاربة الكتاب سبقت من قبل تحت هذا العنوان أو ذاك: تحت غطاء الفنون الإسلامية، كما فعل متحف اللوفر في ثمانينيات القرن الماضي، أو لتقديم النص ورواياته أو ترجماته المختلفة، لكنها المرة الأولى التي تتم فيها مقاربة الكتاب بوصفه نصوص حكايات وشعر أساساً وكذلك بما ينطوي عليه من تاريخ معروف بدأ في غياهب القرون السابقة على القرن الثامن، ولا يزال مستمراً حتى يومنا هذا.



بعدما اشتهر بعدد من الأعمال التليفزيونية الدرامية، مثل «أبناء الرشيد»(2006)، «أسمهان»(2008) و«هدوء نسبي»(2009)، أخرج التونسي شوقي الماجري(52 سنة)، مؤخراً، أول أعماله السينمائية المطولة، بعنوان «مملكة النمل»، فيلم يرصد نصف قرن من معاناة الشعب الفلسطيني، عرف كثيراً من الصعوبات قبل أن يرى النور.

المخرج التونسي شوقي الماجري لـ «الدوحة»

فلسطين في الداخل

حوار: عبد المجيد دقنيش

▪ أخيراً خرج فيلم «مملكة النمل» من الحلم إلى الواقع، هل تعتبر صدور الفيلم من نفق الصعوبات التي تعرَّض لها تحدياً آخر لشوقي الماجري؟

- نوعاً ما. تطلب العمل على الفيلم الكثير من الصبر حتى يخرج في الشكل الذي نرتضيه. ولكن، خروجه أخيراً للمشاهد يمكن أن يعوض لنا هذه الولادة العسيرة، بسبب الصعوبات التي تعرضنا لها طيلة سبع سنوات في البحث عن التمويل والدعم.

▪ هل موضوع الفيلم الذي يتطرق للقضية الفلسطينية كان سبباً في تأخير الإفراج عن الدعم الإنتاجي من أطراف عربية؟

- أكيد لموضوع الفيلم دخل في هذا، خاصة أن القضية الفلسطينية هي قضية متشعبة والمرحلة التي تمر بها صعبة، نظراً إلى الأخطاء الكثيرة التي حصلت فيها. لكن، الفيلم في النهاية لا يتلخص فقط في القضية الفلسطينية، فهو اقتراح جمالي يحترم الذوق والفكر.

▪ أية اضافة يمكن أن تحققها بتناول القضية الفلسطينية، التي وقع تداولها كثيراً في السابق؟

- كل المواضيع وقع تناولها من زمان. المسألة وما فيها هو أن هناك اقتراح فنياً جمالياً معيناً يجب الانتباه إليه واحترامه. كما لا أعتقد أن القضية الفلسطينية وقع تناولها كثيراً واستنزفت فنياً. وأنا بتقديمي لهذا الفيلم فهذا يعني أن لي رؤية فنية ووجهة نظر مختلفة أدافع عنها، وكفنان لدي عالمي الفني الذي أتحرك فيه، ويدخل في هذا العالم مواضيع معينة.

▪ الفيلم يتناول قضية الأنفاق في فلسطين، والحياة المبتكرة من كائنات أدمنت إبداع أشكال المقاومة. هل حاولت الابتكار في الصورة والشكل الفني تماشياً مع موضوع الفيلم؟

- كل من يشاهد الفيلم سيلاحظ ببساطة أن هناك عالمين ومستويين: عالم فوقي عنيف وله طابعه وإيقاعه ووضعياته المختلفة وطريقة تصوير مختلفة، وعالم باطن أرضي، ولا أقول أنفاقاً إنما هو باطن فلسطين الذي كان موجوداً منذ آلاف السنين تاريخياً وطبيعياً، ولا نتحدث فقط عن الأنفاق التي حفرت بين مصر وفلسطين، ولذلك تحدثنا عن البعد الآخر وهو البعد الأسطوري والتاريخي الموجود والعالم الباطني الذي يتحرك فيه. هو عالم تأملي أكثر وليس فيه



كثير من العنف. وهنا يكمن الصراع والتناقض بين العالم الفوقي والعالم التحتي.

تجاورت وتحاورت في هذا الفيلم عدة قضايا مصيرية مرتبطة أساساً بالقضية الفلسطينية مثل الأرض والحلم والذاكرة والمكان والهوية وأشكال النضال وحوار الأجيال، ماهي الأشكال الفنية التي استعملتها للتوحيد بين هذه القضايا وصياغتها في وحدة فنية متكاملة؟

- هناك الكثير من العناصر التي تنسجم مع بعضها البعض. ابتداء من مشاهد العالم الباطني وحركة «كاميراته» وموسيقاه ولونه، ومن السينوغرافيا الخاصة به وحياته، وهذا كله سيقابله حركة متوترة وعنيفة ومختلفة تماماً للعالم الفوقي وفيها دم ونار ودخان وقصف. وبذلك كان من الضروري أن يكون هذا التحاور والتجاور العنيف بين هذين العالمين المختلفين، وهذا في النهاية ما سيساهم في خلق الإحساس المختلف لدى المشاهد. وبالنسبة لطريقة الإخراج والآليات الفنية المستعملة فقد كنت بحاجة ماسة لهذا التصادم المتواصل حتى أخلق الرجة الفنية لدى المشاهد.

تحضر بقوة في أعمالك السابقة القضية الفلسطينية والهموم العربية، فهل يدخل هذا التبني لهذه القضية في مشروعك الفني ككل؟

- شوقي الماجري هو في النهاية مواطن تونسي وعربي، وأنا من جيل اهتم بكافة القضايا العربية، فقد تربينا في زمن سادت فيه حركات أيديولوجية وفكرية وسياسية كبيرة ومختلفة، وتأثيرات هذه الحركات والتربية متغلغلة فينا ولا نستطيع الفكاك منها. أنا كمواطن يهمني ما يحدث في الوطن العربي من قضايا وأريد أن أتحمل مسؤوليتي الفنية الإبداعية في التعبير عن هذه القضايا، وأتمنى أن تكون باقتراح جمالي خاص ومختلف.

هل تعتقد أن التحولات العميقة الراهنة فيما يوصف بالربيع العربي، ستؤثر إيجاباً أم سلباً على مجريات القضية الفلسطينية في الفترة القادمة؟

- أتمنى أن يكون التأثير إيجابياً، رغم أن المرحلة لم تكتمل بعد، ومازلنا نعيش في صيرورة الأحداث. بالنسبة إلى الداخل الفلسطيني نأمل أن يأخذ الفرقاء السياسيون الدرس والعبرة مما يحدث من تغيرات جذرية،خاصة وأن الوقت ليس وقت صراع على السلطة، وهي ليست سلطة في بلد يرزح تحت الاحتلال وهذا خطأ استراتيجي كبير. أتمنى أن يأخذ الوعي العربي منحى إيجابياً، وأن لا يتحول إلى فوضى، ولا يقع الركوب على الثورات ولا تأخذنا إلى أماكن أخرى. وهذا الربيع العربي إجباري أن يؤثر في القضية الفلسطينية، لأن الأنظمة الديكتاتورية العربية القديمة كانت مساهمة من ناحيتها في تأزم القضية الفلسطينية.

من التليفزيون الذي حقق لك الشهرة، إلى السينما عالم الأحلام. هل تختلف الرسالة الفنية من موقع إلى آخر؟

- في النهاية المخرج هو شخص واحد، وأنا كلّ لا يتجزأ. ولكن دائماً التناول السينمائي يختلف عن التناول التليفزيوني بحكم كثير من الأشياء، ابتداء من التقنيات وساعات العرض. وأما المواضيع فيمكن أن نجد فيها بعض الاشتراكات، ولكن بنية الفيلم السينمائي تختلف عن بنية العمل الدرامي.


كيرا نايتلي في دور آنا كارينينا

الحب ينتصر على الواجب

آنا كارينينا

د. رياض عصمت- باريس

عديدة هي النسخ السينمائية التي أنتجت عن رواية ليو تولستوي الشهيرة «آنا كارينينا»، وبالتأكيد يوجد بينها ما اعتبر اقتباساً جيداً عن هذه الرواية التي مثلت مرحلة انتقال جريئة في أدب أواخر القرن التاسع عشر، حيث تجرأ تولستوي على تصوير خيانة زوجية في طبقة النبلاء خلال العهد القيصري بقدر كبير من الموضوعية والحياد ليجسد مأساة امرأة أصغت لنداء قلبها، وغلبت الحب على الواجب. لذلك، كانت تلك الرواية رائدة وثورية في زمانها، بل لفترة طويلة من القرن العشرين، بحيث أصبحت أثراً كلاسيكياً مثل رواية غوستاف فلوبرت «مدام بوفاري»، ورواية د. هـ. لورنس «عشيق الليدي شاترلي»، ومسرحية هنريك إبسن «بيت الدمية». هذه النسخة الجديدة من «آنا كارينينا» (2012) جديدة فعلاً، بحيث تتميز عن سابقاتها جذرياً من حيث الشكل، وليس من حيث تاريخ الإنتاج فحسب. كتب سيناريو الفيلم المؤلف المسرحي البريطاني الشهير توم ستوبارد، وأخرجه المخرج البريطاني جو رايت، ولعب بطولته كل من كيرا نايتلي في دور آنا كارينينا، جود لو في دور الزوج، وآرون تايلور- جونسون في دور الكونت العشيق. لكن لا الأسماء ولا الأداء هما سر فرادة الفيلم الجديد وتميزه، وإنما كون كاتب السيناريو توم ستوبارد يمزج فيه المسرح بالسينما بطريقة فذة وغريبة، أضفت صعوبة على صعوبة من حيث الإخراج والتمثيل، وبلغت مهارة المخرج ومدير التصوير والإضاءة ومصممي الديكور والأزياء مستوى هائلاً من الإتقان. لكن الفيلم، في الحصيلة، يثير إعجاب العقل، وليس القلب.

تحكي الرواية قصة آنا كارينينا، السيدة الشابة المتزوجة بمسؤول ثري له مرتبة وزير، والتي تعيش معه ومع ولدها حياة هادئة موسرة في سانت بطرسبورغ، بينما يعيش أخوها وزوجته في موسكو. خلال رحلة بالقطار لزيارة أخيها في موسكو تلتقي بكونت شاب، وسرعان ما يتخلى عن خطيبته من أجلها، فيغرم الاثنان ببعضهما غراماً يجعله يتبعها إلى مدينتها، فتنهار مقاومتها له، وتحمل منه طفلة ما يلبث الزوج أن يمنحها أبوته. لكن آنا كارينينا، عندما تدرك رغبة حبيبها

في الابتعاد عنها، تتحدى المجتمع الأرستقراطي، وتتخلى عن بيتها واسمها ومكانتها وابنها، وتذهب لتعيش معه. لا يرحم المجتمع زوجة جهرت بخيانتها علناً، ولا يقبلها في أوساطه الراقية، مما يدمر آنا كارينينا نفسياً، ولا تكاد تتخلص من المرض، حتى تلاحظ انفضاض حبيبها عنها ومقاربته صبية ثرية بقصد الزواج. عندئذ، لا تجد آنا كارينينا بداً من الانتحار برمي نفسها بين عجلات قطار لتنهي مأساة حب لا أمل من تحقيقه، ولا خلاص من إساره. يتخلل الرواية والفيلم حبكات جانبية، كحكاية الشاب الذي اختار أن يحصد القمح مع الفلاحين، (بزهد يشبه زهد تولستوي نفسه الذي تنازل عن جزء كبير من أملاكه للفلاحين)، ويعيش مخلصاً مع زوجة يحبها. وهناك حكاية شقيق (آنا) مع حياة روتينية بيروقراطية لا يحبها، لكنه يستمر فيها محافظاً على الرياء الاجتماعي. وهناك شخصيات ثانوية عديدة لكل منها حكاية صغيرة تدعم حبكة الفيلم الرئيسية.

بأسلوب بالغ التميز والفرادة والحداثة، يبدأ فيلم «آنا كارينينا» (2012) من خشبة مسرح ضخم، لكن هنا المسرح سرعان ما ينفتح على آفاق طبيعية بلا حدود، بحيث تنتقل من قطار إلى قصر إلى حقل، وتعود بين الفينة والأخرى إلى المسرح وكواليسه وجسور إضاءته العالية، حتى ينعدم الفارق بين المسرحية والواقع الحقيقي. خلال ذلك، يبقى التمثيل الحار والمقنع هو الخيط الناظم لهذه اللآلئ المتناثرة، ليجمعها في عقد بديع. حركة كاميرا أخاذة، وديكورات في غاية البراعة، وأزياء مدهشة الإتقان، يديرها مخرج موهوب وعارف لتفاصيل مهنته جيداً. والأهم هو قدرته في قيادة طاقم ممتاز من الممثلين، نجوماً كانوا أم مساعدين. جسد (جود لو) شخصية الزوج برصانة، فلم يجعله كريهاً أو منفراً، ولم يعط زوجته مبرراً لخيانته. كما جاء اختيار وتجسيد (آرون تايلور- جونسون) لدور الكونت العشيق غير مطمئن، لأنه أقرب لزير النساء منه للرجل المحب بشهامة. أما محور الفيلم وبطلته النجمة (كييرا نايتلي) فتألقت في أداء مرهف وصعب للغاية، موازنة بين محبة أم لابنها واحترامها لزوجها، وبين عشق جارف ملأ فؤادها وحرفها عن حياة الاستقرار والنبالة. من الصعب أن يأخذ المشاهد حكماً أخلاقياً صارماً جازماً تجاه آنا كارينينا في هذه النسخة، وربما كان هذا جوهر ما أراده ليو تولستوي. لكن المشاهد، في الوقت نفسه، لا يستطيع أن يتعاطف معها، فلا زوجها قدم المبرر للخيانة، ولا العشيق استحق أن تتخلى عن زوج مخلص وابن بار من أجله. وبما أن أول مشهد تخرج فيه آنا كارينينا من منصة المسرح إلى آفاق السينما، ومن بيت الزوجية إلى القطار الذي ستلتقي فيه لأول مرة بالكونت العشيق، هو المشهد الذي ينتهي بحادثة دهس عامل قطارات بائس يلون وجهه السواد، فإن هذا المشهد يشي بالمأساة التي ستتمخض عنها الأحداث في النهاية، حين تسد الدروب جميعاً أمام آنا كارينينا، فلا الطفلة التي تلدها من العشيق ابنة للكونت، بل تحمل اسم زوجها، ولا الطلاق التي رغبته ممكن كي تقترن بالكونت شرعياً، لذلك يلفظها المجتمع الأرستقراطي النبيل الذي اعتادت أن تحيا في كنفه معززة مكرمة.

الأغرب في أسلوب الفيلم هو مشهد «المسرح- داخل – المسرح»، فآنا كارينينا والكونت يحضران مسرحية، ويلعبان هما أنفسهما أدوار مسرحية أخرى. وفي لحظات، تختلط الأمور، وتصبح منصة التمثيل هي قاعة الجمهور نفسها، وشرفاته، وأعاليه وأسفله وخلفياته. تنفتح الديكورات عن آفاق بلا حدود.. عن محطة قطارات، أو حفلة راقصة، أو حقل من الزهور. يحمل فيلم جو رايت، بالتأكيد، سحره الخاص، ومقاربته الفذة، اعتماداً على سيناريو غير عادي لمؤلف مسرحي مرموق استطاع إحياء هذه الرواية الكلاسيكية في تحفة بصرية مدهشة. أضافت كييرا نايتلي دوراً كبيراً إلى سجلها الساطع، فهي ليست نجمة ثلاثة أفلام من سلسلة «قراصنة الكاريبي» أمام جوني ديب، بل ممثلة رفيعة الطراز في «كبرياء وهوى» وعدة أفلام مهمة مع المخرج جو رايت نفسه. أما جود لو، فلطالما أثبت موهبته المتجددة منذ «العدو على الأبواب» في دور قناص روسي خلال الحرب العالمية الثانية، «العطلة»، «هوغو»، والفيلمين اللذين لعب فيهما دور الدكتور واطسن أمام شرلوك هولمز روبرت داوني جونيور.

يبقى فيلم «آنا كارينينا» علامة سينمائية فارقة، استطاعت تقديم مزيج سحري من المسرح والسينما بعد أن صهرتهما في بوتقة واحدة. ليس هذا غريباً على توم ستوبارد، الذي سبق أن أبدع في سيناريو «زوجة الضابط الفرنسي» عن رواية جون فاولز الشهيرة و«شكسبير عاشقاً» من إخراج جون مادن و«إمبراطورية الشمس» من إخراج ستيفن سبيلبرغ، ولا على المخرج جو رايت، الذي سبق أن أبدع في «كبرياء وهوى»، «التكفير»، و«هانا». كما لا يجوز أن نغفل الدور الهائل للمونتاج الذي قامت به (ميلاني أوليفر)، وكذلك للموسيقى الرائعة للمؤلف (داريو ماريانيللي)، وللتصوير البديع للفنان (سيموس ماك غريفي). إنما تبقى المشكلة، كما سبق ونوهنا، أن الفيلم بكل عواطف أبطاله المحتدمة، بكل عذاباتهم وإحباطاتهم، بكل آلامهم ودموعهم، يخاطب العقل أكثر مما يخاطب العاطفة. بنحو أو بآخر، يبقى المشاهد مشدوداً بانبهار وإعجاب إلى الصورة الرائعة والأداء المتميز على الشاشة، لكنه نادراً ما يتوحد مع شخصيات الأبطال، وبالأخص البطلة آنا كارينينا. صحيح أنه يصعب أن يحكم عليها، أو حتى أن يحاكمها، لكنه أيضاً يصعب أن يشعر بما تشعر به، فيرتعش عموده الفقري رعشة التطهير الناجمة عن الخوف والشفقة. إنها مشكلة ناجمة عن المغالاة في «المسرحة»، حتى فيما هو سينمائي. فالسينما عندما تتطرف في الجماليات المصنوعة بمهارة واضحة تفقد شيئاً من إقناعها ومصداقيتها، وكأن الشكل بذلك يسبح عكس تيار الأداء التمثيلي، أو كأن الأداء التمثيلي نفسه ضربات فرشاة ألوان في غير مكانها من اللوحة. هناك مشاهد في غاية الروعة، لكنها بالكاد تركت أثراً في الوجدان، سوى أثر الإعجاب الذهني، بما في ذلك علاقة الأم بابنها وحنانها تجاهه. تاهت هذه العلاقات في الجماليات الشكلانية، وفقدت مغزاها الإنساني، ووقع تأثيرها.



فيلم «زيرو دارك ثيرتي»

أخلاقيات العالم الجديد

خاص-الدوحة

تبدو المخرجة كاترين بيغلو مولعة ببطولات الجنود الأميركان. فبعد فيلم «خزانة الألم» (أوسكار أفضل فيلم - 2010)، الذي صور المهمة الإنسانية لفرقة نزغ الألغام الأميركية في العراق، ها هي تتنقل بكاميرتِها بين عامي 2001 و2011، من برجي التجارة العالميين في نيويورك إلى باكستان، مروراً ببولونيا، الكويت، العربية السعودية وأفغانستان، لتنقل للمشاهد آخر أيام زعيم تنظيم القاعدة أسامة بن لادن، في فيلم «زيرو دارك ثيرتي».

صورتان اثنتان يخرج بهما جمهور الفيلم: بشاعة عمليات تعذيب عناصر تنظيم القاعدة، والرد على التطرف بالمثل، وبطولة الشخصية الرئيسية «مايا» (جيسيكا ساشتاين)، مع أن الصورة الثانية تطغى أكثر على السيناريو. فالممثلة الشابة الشقراء نفسها تعكس ملامح وشخصية الإنسانِ الغربي بامتياز، فهي مغرية شكلاً، وتمثل قدوة في النبوغ، التحرر، الوطنية، الدفاع عن القيم، وتخليص الآخر من مفاهيم الشر، هي الصورة الناعمة/الخشنة في الفيلم. هي «جيمس بوند في نسخة نسوية» تتحدى زملاءها النكور، في الاستخبارات الأميركية، تتكفل بمتابعة ملف أسامة بن لادن، التوصل إلى مكان تواجده، ثم القضاء عليه، بناء على فرضيات، وفي عملية عسكرية لم تشهد مقاومة من جانب «بن لادن»، الذي طالما ارتبط اسمه، في العقدين الماضيين، بالحنكة العسكرية وحسن التدبير في تأمين محيطه ومحيط المقربين منه.

تمكنت جيسيكا ساشتاين من تقمص الدور الموكل لها (إلى درجة أن لا يتخيل المتتبع ممثلة أخرى تقوم بالدور نفسه، كما لو أنه كتب على مقاسها) يدفع المشاهد للتعاطف معها، في مهمتها «الإنسانية»، ويغفل عن طرح أسئلة عن الجوانب الخفية في عملية اغتيال أسامة بن لادن 2 مايو / أيار 2011 بأبيت آباد الباكستانية.

الواجهة السينمائية الإنسانية، وتبرير الحرب بحجة الدفاع عن الأبرياء، هما نقطتان ركزت عليهما مخرجة الفيلم. كما إنها لم تفوت على نفسها الفرصة، كما فعلت في فيلمها ما قبل الأخير، في إبراز جودة اشتغالها السينمائي، بالإحاطة بأدق التفاصيل في تصوير المشاهد الحربية، إلمامها بالديكور، باختلاف اللهجات، من باكستان إلى أفغانستان، ثم الكويت والعربية السعودية، وفي تحديد مستويات التصوير وتأطير المشاهد.

تقنياً، كاترين بيغلو تظل محل إجماع النقاد، يضاف إلى ذلك كاستيغ الفيلم الذي ضم فسيفساء تعكس تعدد وتباعد جغرافيا أحداث الفيلم، بمشاركة الأسترالي «جاسون كلارك» (في دور المحقق دان)، الفنزويلي إدغار راميراز (لاري)، الجزائري رضا كاتب (في دور المعتقل عمار)، مع وجوب الإشارة إلى كاتب السيناريو مارك بولِ، الذي اشتهر بكتابة سيناريو فيلمَي «في وادي الله» (2007)، ثم «خزانة الألم» (نال عنه أوسكار أفضل سيناريو).

حرب المئة عام

«الحرب على العدو قد تطول مئة



عام» هكذا تردد واحدة من شخصيات الفيلم ما سمعته على لسان أسامة بن لادن. عدو أميركا السابق، أشهر إرهابي نهاية القرن العشرين، كان يبدو متحمساً لحرب بعيدة المدى، طويلة النفس، كان يمكن أن تكون آخر وأشرس حروب الغرب على التطرف الديني في العالم الثالث. هي عبارة لم تسقط عبثاً، وكانت لها مكانة محورية في سياق الفيلم، الذي ينفتح على مشهد أسود، سواد 2001/09/11، ولا نسمع، في الخلفية سوى أصوات متداخلة، لبعض العاملين في برجي التجارة العالميين، يطلبون النجدة، ليتكرر لاحقاً تداول الرقم 3000 على ألسن بعض المسؤولين الأمنيين في الإدارة الأميركية، وهو عدد ضحايا التفجيرات الشهيرة. ثلاثة آلاف ضحية ستدفع البنتاغون إلى حَبْك مسلسل اجتياح أفغانستان، مكافحة الإرهاب في دول عدة لأخرى، إنشاء مراكز تحقيق ومساءلة سرية، وتعذيب عناصر القاعدة، تحت عيني «مايا»، التي تلعب دوري المحقق والضحية (ضحية عدم ثقة زملائها في قدراتها) في آن. كما لا تنسى المخرجة، في سياق حربها السينمائية على الإرهاب، الإشارة إلى امتدادات تنظيم القاعدة في العالم، خصوصاً بعد تفجيرات لندن ومدريد، والعمليات التي وقعت في المملكة العربية السعودية، وفي كثير من المدن والمناطق الحساسة في باكستان، تحديداً الأمكنة التي يرتادها الغربيون. ويتحول سير الفيلم، تدريجياً، بفضل نجاح الممثلة الرئيسية في تجسيد دور الباحث عن حق القصاص، من مجرد مطاردة بن لادن إلى بيان مساندة معركة أميركا الشاملة في الحفاظ على الاستقرار، وعلى أخلاقيات الحضارة الإنسانية الراهنة.

كاترين بيغلو كانت تعلم بأن فكرة الفيلم ليست هينة، وليس من السهل تصوير قصة واقعية، شغلت الرأي العام العالمي طويلاً، لكن، لا يختلف اثنان على تمكنها من إدراج عاملي الدراما والتشويق في الفيلم، ومنحه صبغة فنية تجاوزت الصبغة الرسمية السياسية الضيقة. فقد تمكنت من أنسنة عناصر الاستخبارات الأميركية، في مواجهاتهم للمتطرفين في جبال تورا بورا، وعلى الحدود الباكستانية - الأفغانية، ووضعتهم في صورة وفي حبكة متقنة الصنع. وهنا يبرز ذكاء السيناريست أيضاً في تحويل الحدث السياسي إلى إطار سينمائي عالي الجودة. كما إن بطولة الفيلم، رغم تداخل كثير من العناصر المختلفة فيما بينها، ظلت مقتصرة على شخصية واحدة: هي «مايا»، باعتبارها البطل المطلق (لا تنكر وثائق السي آي إي هويتها تحديداً، وتشير مصادر أخرى غير رسمية أن الشخصية نفسها عبارة عن دمج لثلاثة ناشطات في المخابرات)، حيث ظلت تتبع خطوات بن لادن لأكثر من أربع سنوات، قبل الوصول إليه، في مشهد ختامي، لم يكن بقيمة وإثارة الفيلم، لأن النهاية معروفة لدى الجميع، اغتيال «بارد» لزعيم القاعدة، على وقع صراخ وعويل نسوة وأطفال. نهاية «خادعة للأسطورة»، لم تكن بالصورة البطولية المتوقعة، وبالتالي، فقد جاءت في مشاهد متقطعة، مع الحد الأدنى من المؤثرات المرئية.

شاشة البنتاغون

من غير الممكن التعرض لفيلم عن تنظيم القاعدة، وأسامة بن لادن، وإفراغه من شحنته السياسية. كاترين بنغلو حاولت أن تظهر «زيرو دارك ثيرتي» في صورة الفيلم السينمائي، القائم على التوثيق، الباحث عن الحقيقة وكفى، مع تجنب الخوض في السياسة. رهان لم يكن ناجحاً. الفيلم بدا غير متزن بتركيزه فقط على الحياة المهنية لأفراد المخابرات الأميركية، حياتهم في المكاتب، في الميدان، وقت تعذيب المعتقلين، كما لو أنه ليست لهم حياة شخصية، حياة حميمة، ولا قناعات يتداولونها فيما بينهم. كما تبدو نظرة المخرجة للواقع أحادية الجانب (وهو خيار شخصي، لا تلام عليه)، فلا نرى في الفيلم، بالدرجة الأولى، سوى الأميركان، فهي تنتصر فقط للكفة العسكرية الأميركية (تشير مصادر إلى أن المخرجة استفادت من أرشيف سري في الإحاطة بعناصر السيناريو وتخيل المشاهد كما وقعت تماماً)، أما الجانب الآخر، من إرهابيي القاعدة، فهو مغيب، لا نسمع سوى أسمائهم، مثل أبو أحمد، أبو الفرج، البلوشي، ولا نراهم سوى في مقاطع جد سريعة. كما لو أن حضورهم ينبع من مخلفات أفعالهم الإجرامية فقط، ليمحى من الوجود بعدها سريعاً.

فيلم «زيرو دارك ثيرتي» تضمن انتصاراً ثنائياً: انتصاراً على مستوى الصورة، فالفيلم نفسه هو واحد من أفضل ما قُدِّم في السنتين الماضيتين، ثم انتصاراً سياسياً للرئيس باراك أوباما بالدرجة الأولى، فهو، بشكل أو بآخر، قدم دعاية للديموقراطيين في حربهم على الإرهاب.

بين «جثة» حلمي و«حفلة» عز

سينما التقليد الأعمى!

عصام زكريا

يعلم المهتمون بفنون الدراما أن «الثيمات» - أو الموضوعات الرئيسية - عددها محدود لا يتجاوز ثلاثين وبضع «ثيمات» تتكرر بأشكال وتنويعات مختلفة عبر آلاف وآلاف الأعمال الفنية عبر العصور.

لا يحاسب العمل الفني، إذن، بمدى أصالة موضوعه وقصته، ولكن بقدر أصالة معالجته لها ومدى تمتع هذه المعالجة بالتماسك والتناسق وبلاغة التعبير التي تجعلها مقنعة ومؤثرة.

ومن بين أنواع الفنون المختلفة فإن السيناريو السينمائي هو المجال الأكثر تعرضاً لخطر التصدع والتفكك والسيولة البنائية لأسباب متعددة، سنحاول أن نفحصها هنا على ضوء اثنين من أحدث الأفلام المصرية وهما «على جثتي» لنجم الكوميديا أحمد حلمي وإخراج محمد بكير، و«الحفلة» لنجم الأكشن أحمد عز وإخراج أحمد علاء الديب.

«الأحمدان»، حلمي وعز، ينتميان لنظام النجوم الذي ينسب الفيلم لممثل الدور الرئيسي، لا لمخرجه أو شركة إنتاجه، وكلاهما استطاع عبر عقد من الزمن أن يصيغ لنجوميته صورة ومكانة وشخصية فنية (بيرسونا - بتعبير كارل يونج) لها جاذبيتها وحضورها في السينما التجارية السائدة.

حلمي يلعب في المنطقة الوسطى بين الكوميديان و«الجان» - أي الشاب الوسيم محبوب النساء، وعلى عكس معظم نجوم الكوميديا الذين ينتمون في أفلامهم للطبقة الشعبية الدنيا، فإن حلمي ينتمي غالباً إلى الطبقة المتوسطة، وعلى عكس هؤلاء النجوم الذين يستقون أفكار أفلامهم من الكوميديا المصرية القديمة، فإن حلمي يستقي ويقتبس أفكار وموضوعات أفلامه من السينما الأميركية الجديدة.

عز يلعب أيضاً في منطقة وسيطة بين «الجان» ونجم الأكشن.. ملامحه أكثر نعومة من أحمد السقا و أكثر «بورجوازية» من كريم عبد العزيز. هو أيضاً ينتمي أكثر منهما لأبناء الطبقة الوسطى، ولكن هذا الانتماء الزائد للوسامة والثراء يجعله مناسباً للعب الشخصيات مزدوجة الوجوه، الطبيب الشرير في «الحفلة»، المحتال المخدوع في «ملاكي أسكندرية»، الضحية الجاني في «بدل فاقد»...وهكذا.

حلمي أيضاً يلعب غالباً على «ثيمة» الشخصية المزدوجة، يعاني من فصام مرضي حاد في «آسف على الإزعاج»، أو يلعب أدوار ثلاثة توائم في «كده رضا»، أحياناً لا تكون الازدواجية في الشخصية ولكن في طريقة السرد المتفتت، كما في «ألف مبروك» وفيلمه الأخير «على جثتي».

يعبر «الأحمدان» عن شريحة واسعة من جمهور السينما في مصر، تتكون غالباً من رواد «المولات» التجارية الكبرى ودور العرض الأكثر فخامة والأعلى سعراً، والمتعلمين من أبناء الطبقة الفقيرة، الرجال منهم أمْيَل لحلمي بينما الفتيات منهم أمْيَل لعز.

هذه الشريحة لديها ازدواجية طبقية وثقافية واضحة، نصف غنية، نصف متعلمة ونصف متحررة، لعل أفضل ما يعبر عنها هو شخصية حلمي في فيلم «عسل أسود»: المصري الشعبي، ذو المظهر الأميركي.

يلعب أحمد حلمي، إذن، على هذه التناقضات من فيلم إلى آخر. في «على جثتي» يؤدي دور «رؤوف»، شاب ناجح لديه شركة ومعرض لبيع الأثاثات المنزلية، متزوج من امرأة جميلة - غادة عادل - ولديه طفل منها. ديكتاتور في البيت والعمل. يرفض أن تعمل زوجته أو تخرج من البيت دون إذنه. يتعامل مع مرؤوسيه بقسوة. وفوق ذلك يعاني من هلاوس غير مفهومة ولا مبررة درامياً بأن كل من حوله يتآمرون عليه. يتعرض لحادث سيارة ويسقط في غيبوبة بين الحياة والموت، ويتحول إلى شبح يخرج من جسده ويستطيع الدخول إلى أي مكان والاستماع إلى الناس ومشاهدتهم دون أن يروه. وعندما يتعرف رؤوف على من حوله بشكل أفضل يعود من غيبوبته ويتعامل



معهم بمزيد من الرحمة والتفتح.

فكرة الدخول في تجربة بين الحياة والموت تعيد تشكيل وعي المرء عن حياته وأولوياته طالما شاهدناها في عشرات الأعمال الأجنبية والعربية. «بابا أمين» ليوسف شاهين، ويوسف شاهين نفسه في «حدوتة مصرية» مجرد مثلين.

الشخصية الرئيسية في هذا النوع من الأعمال هو «بطل مضاد»، يعاني من عيوب جسيمة يتعذر عليه التخلص منها إلا عبر هذه التجربة المؤلمة: الحماقة والاهمال في «بابا أمين» وكراهية الذات في «حدوتة مصرية» مثلاً.

المشكلة في «على جثتي» أن عيوب البطل مطموسة لأنه فعلياً لا يعرف شيئاً جديداً عندما يتحول إلى شبح. على العكس تتأكد هلاوسه المتعلقة بكراهية الناس له والتآمر عليه. هو «بطل مضاد» أصر الفيلم على أنه بطل تقليدي يحتل كل مساحة الشاشة والطيبة!

دعونا من «جثة» حلمي قليلاً، وسوف أعود لها لاحقا، ولندخل إلى «حفلة» أحمد عز.

يلعب عز دور زوج يفقد زوجته الحبلى داخل سوبرماركت أحد «المولات» الكبيرة. هو أيضاً ينتمي لنفس فصيلة رجال الأعمال التي ينتمي لها حلمي. يدور تحقيق بوليسي على مدار زمن الفيلم، وتكاد تنحصر أسرار جريمة الاختطاف في حفلة تحضرها معظم شخصيات الفيلم، وفي النهاية يتبين أن خاطف وقاتل الزوجة هو زوجها نفسه، لشكه في سلوكها.

هو أيضاً شرقي متخلف متخف وراء مظاهر الحداثة والثراء، يعاني من نفس التناقض.

المشكلة هنا أيضاً ليست في الفكرة، ولكن في المعالجة. مثل حلمي يعاني عز من صور خاطفة تمر برأسه لحياته مع زوجته الجميلة - تلعب دورها روبي، والفيلم يعرضها لنا متبنياً وجهة نظره، بل وجهة نظر عقله الداخلي. ولكن بما أن الزوج هو الخاطف القاتل المخطط البارد رابط الجأش، فهل من المنطقي أن تراوده هذه الصور الرقيقة؟ والأكثر من ذلك هل من المنطقي أن يكون السرد من وجهة نظره؟

في هذا النوع من الأعمال البوليسية جرت العادة على أن يكون السرد محايداً يحتفظ بمسافة بين المشاهد وحقيقة ما يدور في عقول الشخصيات.

الحدث الرئيسي في الفيلم هو «الحفلة»، ويفترض أن متابعة المشاهد الجيدة لتحقيقات الضابط وحواره مع الشخصيات وشهادتهم على ماحدث في الحفلة سوف تأخذه تدريجياً من موقع الجاهل بما حدث إلى لحظة التنوير التي يكتشف فيها القاتل.

ولكن النهاية لا علاقة لها بكل ما رأيناه في الحفلة وكل ما دار في الحفلة لا علاقة له بشك الزوج في زوجته أو بخطته لخطفها وقتلها، وحتى الشخصية الرئيسية الأخرى في مثلث الخيانة، وهو أحد أقاربها، لم يكن في الحفلة ولا علاقة له بها.

ببساطة...هذه خدعة وليس سيناريو سينمائياً!

نفس الأمر ينطبق على «على جثتي»، فبعد الرحلة الطويلة التي نقطعها مع البطل لنتعرف على حياة معارفه من الداخل وحقيقة طباعهم وأخلاقهم، وبالمرة ندخل مجلس الشعب الإخواني السلفي وقصر الرئيس الذي يصبح ديكتاتورا، نتبين في النهاية أننا كنا نقف محلك سر، وأننا لم نضف شيئاً لما بدأنا به الفيلم.

وأعود أكثر إلى بداية مقالي: كنت أقول أن نقل «الثيمات» والموضوعات والقوالب والأنواع الفنية دون أن نفهمها وندرس جوهرها الدرامي يؤدي بنا إلى هذه المعالجات الفاشلة فنياً، الضحلة فكرياً وإنسانياً.



كامبوزيا بارتوفي

مهرجان برلين السينمائي 2013

«بناهي» حاضر رغم الغياب

خاص بالدوحة

المخرج الإيراني جعفر بناهي (1960م-) ما يزال يحظى باهتمام عالمي. رغم التضييق المفروض عليه في بلده الأم، فإن أفلامه تلقى صدى ورواجاً بين النقاد والجمهور في آن معاً. ففي الطبعة الأخيرة من مهرجان برلين السينمائي (7 - 17فبراير)، حضر فيلمه الأخير «الستارة المسدلة» (الذي صوره خفية رفقة المخرج الإيراني الآخر كامبوزيا بارتوفي)، ونال عنه جائزة أفضل سيناريو. الفيلم نفسه يعتبر تتمة لفيلمه السابق «هذا ليس فيلماً» (2011)، الذي يحكي فيه صعوبات العمل كسينمائي في إيران، خصوصاً بعدما حكم عليه عام2010 بعدم التصوير والسفر خارج البلد عشرين سنة كاملة. جعفر بناهي، الحاضر الغائب، وصدور فيلمه الجديد، كانا الحدث الأهم في برلين الشهر الماضي، تزامناً مع إعلان لجنة التحكيم عن عودة سينما أوروبا الشرقية من الباب الواسع، بعد تتويج الفيلم الروماني «حالة طفل»، وهو الفيلم الروائي الطويل الثالث للمخرج كالين بيتر نيتز بجائزة «الدب الذهبي»، بأرقى جوائز المهرجان. الفيلم يؤكد عودة سينما رومانيا، إلى واجهة التظاهرات العالمية، ويحكي قصة عادية، في طابع درامي، تدور وقائعها بين أم وابن، ينتميان إلى الطبقة الميسورة في بوخاريست، حيث تحاول الأم جاهدة تجنيب ابنها دخول السجن. منذ فيلم «4 أشهر، 3 أسابيع ويومان» (2007) لكريستيان مونجيو، الحائز على السعفة الذهبية في «كان»، غابت رومانيا طويلاً عن المحافل السينمائية العالمية قبل أن تعود الشهر الماضي. لجنة تحكيم الطبعة الثالثة والستين من المهرجان، التي ترأسها المخرج والمنتج وونغ كار واي (هونغ كونغ) منحت جائزة «الدب الفضي» لفيلم «حلقة من حياة جامع الحديد» للبوسني دانيس تانوفيتش، وهو المخرج الذي اشتهر طويلاً بأفلامه الوثائقية، سنوات التسعينيات، عن حرب البلقان، وبفيلم «الأرض المحايدة» (2001). وحاز الأميركي ديفيد غوردن غرين على جائزة أفضل مخرج، عن فيلمه الأخير «برانس أفالانش»، وهو كوميديا درامية، شارك فيها بول رود وإيميل هيرتش. واقتسم البوسني نازيف موجيتش (بطل فيلم حلقة من حياة جامع الحديد) والتشيلية بولينا غارسيا (بطلة فيلم غلوريا) جائزتي أفضل تمثيل، رجالي ونسائي. فيما عادت جائزة المهرجان الخاصة للمصور الكازاخستاني عزيز شامباقييف (عن فيلم دروس انسجام)، وجائزة ألفريد بوير للفيلم الكندي «فيك وفلو شاهدا دبا» (من إخراج دونيس كوتي). وعرض المهرجان نفسه أفلاماً عربية، منها فيلم «الخروج للنهار» للمصرية هالة لطفي، والذي لاقى احتفاء مهماً السنة الماضية، في مهرجاني أبوظبي ووهران، إضافة إلى أفلام أخرى من دول مختلفة، دخلت المنافسة الرسمية، مثل «حياة طويلة وسعيدة» للروسي بوريس خلابنيكوف، «ذهب» للألماني توماس أرسلان، «الأرض الموعودة» للأميركي غاس فان سانت، «كامي كلوديل1915» للفرنسي برونو ديمون، فيما عرض فيلم «غراند ماستر» لوونغ كار واي، خارج المنافسة الرسمية. كما لم يغب النجوم عن الطبعة الأخيرة من مهرجان برلين، وذلك رغم برودة الطقس والثلوج التي رافقت أيام التظاهرة، والتي تعتبر واحدة من المناسبات الأقل بروتوكولية، مقارنة بمهرجاني «كان» و«البندقية» مثلاً. ففي برلين، التلاقي بين النجوم والجمهور يتم بشكل تلقائي، وعفوي، دونما الحاجة للجوء إلى إجراءات خاصة وصياغة قواعد تنظيمية استثنائية، غالباً ما تسلب بعض المهرجانات السينمائية طعمها، وشعبيتها.

والشعر يقتل مثل السيف أحياناً

نزار عابدين

كثيرون هم الشعراء الذين كانت أشعارهم سبباً في موتهم أو بالأحرى مقتلهم، منهم بشار وابن الرومي ودعبل ووضاح اليمن والمتنبي وآخرون، ويهمنا منهم شعراء الغزل، وأبرز مثال - وإن لم يكن الأشهر - سحيم عبد بني الحسحاس، ولاحظوا الظلم حتى في اسمه.

أخباره متضاربة، ومنها ما لا يقبله العقل والمنطق، فقد كان عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - قاسياً على الشعراء، فمنعهم من الغزل(حتى إن حميد بن ثور تغزل بشجرة) ومن الهجاء وقصة سجنه الحطيئة حين هجا الزبرقان معروفة، فكيف نقبل أن يسمع شعر سحيم فلا يقول سوى: إنك مقتول؟:

وبتنا وسادانا إلى عَلْجانَةٍ　　وحِقْفٍ تَهاداهُ الرِّياحُ تَهاديا

تُوَسِّدُني كَفّاً وتَثني بِمِعْصَمٍ　　عَليَّ وتحوي رِجلَها من وَرائيا

والبيتان من قصيدة طويلة مطلعها:

عُمَيْرَةَ وَدِّعْ إن تجَهَّزتَ غاديا　　كفى الشيبُ والإسلامُ للمرءِ ناهيا

قيل إن عمر رضي الله عنه قال: لو قلت شعرك كله مثل هذا لأعطيتك عليه، فهل سمع عمر المطلع دون الأبيات الأخرى الفاحشة؟ وقيل إن رسول الله صلى الله عليه وسلم سمع البيت فقال: كفى الإسلام والشيب للمرء ناهيا، فهل كان سحيم شاعراً في زمن النبي؟ وعرض سحيم على عثمان فأبى شراءه وقال: «إنما حظ أهل العبد الشاعر منه، إن شبع أن يشبب بنسائهم، وإن جاع أن يهجوهم»، فاشتراه أحد بني الحسحاس. وكان سحيم قبيحاً، وفي هذا يقول:

أتيتُ نساءَ الحارثيين غَدوةً　　بوجْهٍ بَراهُ اللهُ غيرَ جَميلِ

فشبَّهْنني كلباً ولستُ بفوقِهِ　　ولا دُونَهُ إنْ كانَ غيرَ قليلِ

فكيف نقبل أن ينادي سادته حين أدرك أنهم قاتلوه: يا أهل الماء، ما فيكم امرأة إلا قد أصبتها إلا فلانة فإني على موعد منها؟ وكيف يقول:

شُدّوا وَثاقَ العَبدِ لا يُفْلِتْكُمُ　　إنَّ الحَياةَ مِن المَماتَ قريبُ

فلقد تَحَدَّرَ من كريمةِ بعضِكُمْ　　عَرَقٌ على ظهرِ الفِراشِ وطِيبُ

كان مجاهراً بالفاحشة، يتحدى سادته بنسائهم، لم يخَف الموت وهم يقودونه ليقتلوه، إذ نظرت إليه امرأة فضحكت به شماتة، فنظر إليها وقال:

فإنْ تضحكي مِنّي فيا ربَّ ليلةٍ　　تركتك فيها كالقَباءِ المُفرَّجِ

ذكر الرواة أسباباً كثيرة لقتله، تتفق كلها على أنه تغزل بنساء السادة غزلاً فاحشاً، فمنهم من قال إن ابنة سيده البكر عشقته وأوصته أن يدعي المرض، ليخرج أبوها بالإبل إلى المرعى فيخلو لهما الجو، وسمعه أبوها ينشد:

يا ذِكْرةً مالَكَ في الحاضِرِ　　تذكُرُها وأنتَ في الصَّادِرِ

مِن كُلِّ بيضاءَ لها كَعْثَبٌ　　مِثلُ سَنامِ البَكْرةِ المائرِ

وعرف أبوها الحقيقة، وشاور قومه، فوافقوه على قتله. ومنهم من قال إن أخت أحد السادة عشقته، فلم يكن يعشق أيّاً منهن، وإنما يبحث عن اللذة، ومرضت الفتاة فقال:

ماذا يُريدُ السَقامُ مِن قمَرٍ　　كُلُّ جَمالٍ لِوَجهِهِ تَبَعُ

غَيَّرَ مِن لونِها وصَفَّرَها　　فزيدَ فيهِ الجَمالُ والبِدَعُ

لو كانَ يَبغي الفِداءَ قُلتُ لهُ　　ها أنا دونَ الحَبيبِ يا وَجَعُ

وطال تشبيب سحيم الفاحش بنساء قومه بمثل قوله:

وكمْ قد شقَقْنا من رداءٍ ومِطْرَفٍ　　ومن بُرقعٍ عن طَفْلةٍ غيرِ عانسِ

إذا شُقَّ بُردٌ شُقَّ بالبُردِ بُرقُعٌ　　دَوَالَيْك حتَّى كُلُّنا غيرُ لابِسِ

ولا بدَّ أن نتساءل: هل من حق سادته أن يقتلوه دون علم ولي الأمر؟ وهل يجوز أن يقتلوه بإحماء الأغصان الخضراء من شجر العرفج في النار، ثم جلده بها حتى الموت؟ لقد أوصى الإسلام بالرفق في ذبح الحيوان«فإذا ذبحتم فأحسنوا الذبحة» فهل كان سحيم عندهم أقل من الحيوان؟



دارينا الجندي لـ «الدوحة»:

المرأة العربية كبقية نساء العالم تعاني من العقلية الذكورية

أوراس زيباوي-باريس

لمع اسم الممثلة والكاتبة اللبنانية-السورية دارينا الجندي في فرنسا بعد تقديمها مسرحيّة بعنوان «اليوم الذي توقّفت فيه نينا سيمون عن الغناء» والتي قدمت أيضاً في بعض المدن الأوروبية والأميركية. وها هي الآن تقدّم، على خشبة مسرح «لابروييرِ» في باريس، عملاً مسرحياً جديداً كتبت نصه بنفسها وهو بعنوان «ما مارسيّيز»، أي «نشيدي الوطني الفرنسي»، وهو من إخراج الفرنسي ألين تيمار.

بعد باريس، سينتقل هذا العرض إلى العديد من المدن الفرنسية والأوروبية. وكان نصّ المسرحيّة قد صدر في كتاب يحمل العنوان نفسه ضمن سلسلة مسرحية صادرة عن منشورات «لي كاتر فان»، كما صدر نصّ عرضها الأول «اليوم الذي توقفت فيه نينا سيمون عن الغناء» عن دار «آكت سود» في العاصمة الفرنسية وترجم إلى تسع لغات.

التقت «الدوحة» دارينا الجندي وكان لنا معها هذا الحوار:

في مسرحيتك الجديدة، كما في عرضك المسرحي الأول، أنت بمفردك على الخشبة وتؤدّين شخصية امرأة عربية تدعى نون تتحدث عن أوجاعها وعن الظلم الذي لحق بها، بينما تؤكّد على إصرارها على العيش بكرامة وحرية. ما هي الرسالة التي أردت إيصالها من خلال عملك الجديد؟

- بطلتي تدعى نون كما أشرت، والنون هي حرف النسوة وليست صدفَة أنني اخترت لها هذا الاسم. إنها إمرأة عربية تعيش في حالة ثورة دائمة ولا تستطيع أن تلتزم الصمت. تريد أن تصرخ ضد كل أشكال التمييز الذي تعاني منه النساء في الشرق وفي الغرب على السواء.

أنت أيضاً من كتب نصَّي العرضين المسرحيين المستوحيين من سيرتك الشخصية، كيف جئتِ إلى الكتابة المسرحيّة؟

- بدأت رحلتي مع نون في مسرحيّتي الأولى «اليوم الذي توقفت فيه نينا سيمون عن الغناء»، وقد أستمر معها في رحلة ثالثة أو حتى رابعة. هنا أحب أن أشير إلى تأثّري بالممثل الفرنسي المعروف فيليب كوبير الذي قدّم ولمدة عشر سنوات عرضاً مسرحياً بعنوان «رواية الممثل»، وكان مستوحى من سيرته الشخصية، وقد كتب النص بنفسه متناولاً أحداثاً متنوعة تغطّي المرحلة الممتدة بين الخمسينات والسبعينات من القرن الماضي. حظيت مسرحيته بنجاح كبير كرّسه كأحد أهمّ الممثلين في فرنسا.

تابعت نتاج فيليب كوبير واستوعبت طريقة عمله وأسلوب مزجه بين الذاتي والفنّي والثقافي. هكذا ولدت شخصية نون بطلة مسرحيتي الأولى، ثم اكتملت ونضجت في العرض الذي أقدمه حالياً في باريس.

تنطلقين في المسرحيّتَين من تجربتك الذاتية وتتناولين مجموعة من القضايا العامة ومنها تلك المتعلقة بالمرأة العربية، وهو موضوع حساس وملتبس في الغرب. إلى أيّ مدى تعتبرين أنّ الطريقة التي تقدّمين فيها هذه القضية تساهم في إجلاء صورة المرأة العربية في الخارج وإعطائها بعداً أكثر موضوعية؟

- كما قلت، بطلتي نون إمرأة لا تستطيع أن تصمت، فهي تتحدث إلى جمهورها عن الثورة التي تعتمل في داخلها. ونون التي ولدت ونشأت مثلي في العالم العربي كانت تبحث عن أمكنة تستطيع أن تعبر فيها عن نفسها بحرّية. لقد سافرت إلى دول عدّة منها الولايات المتحدة الأميركية، لكنها اختارت أن تستقر في باريس لما تقدمه لها من حرية وحياة ثقافية واجتماعية. غير أنها في موطنها الجديد اصطدمت بالعقلية السائدة



التي تتعامل مع العالم العربي انطلاقاً من الأفكار المسبقة و«الكليشيهات» المهيمنة على وسائل الإعلام.

في عروضي المسرحية، أتوجّه إلى جمهوري وأقول له: رجاءً لا تضعني في القوالب الجاهزة. أنا قادمة من عالم متنوّع بشخصياته وثقافاته. المجتمعات العربية شبيهة بالمجتمعات الأخرى في العالم، ونعثر فيها على المتسامحين والمتعصبين، المؤمنين والملحدين، المتعلّمين والأميين... المرأة العربية كبقية نساء العالم تعاني من العقلية الذكورية، كما تعاني من التمييز في سوق العمل وداخل الأسرة، وعليها أن تنتزع حقوقها بنفسها.

ما هو إذاً الأسلوب الذي تعتمدين عليه من أجل إيصال رسالتك إلى الجمهور الغربي بصورة عامّة والفرنسي بالأخصّ؟

- بطلتي نون تتحدث بعفوية ولا تتفلسف، كما يقال باللهجة العامية اللبنانية. تعبّر عن مشاعرها وأفكارها ببساطة وروح ساخرة ولا تتردد في اللجوء إلى النكات. باختصار، إنها تريد أن تصل إلى قلوب والناس وعقولهم. أعتقد أنني نجحت في ذلك. في مهرجان «أفينيون» المسرحي، حلّت مسرحية «اليوم الذي توقفت فيه نينا سيمون عن الغناء» في المرتبة الثالثة من حيث استقطاب الجمهور، أما مسرحية «ما مارسييز» (نشيدي الوطني الفرنسي) فقد احتلّت المرتبة الثانية عندما عرضت في الصيف الماضي في مهرجان «أفينيون» أيضاً. وبفضل هذا النجاح أتيح لي أن أعرضها في مسرح خاص في باريس ولمدة موسم كامل. أنت تعرفين أنّ الشروط المفروضة على الفنانين لعرض مسرحياتهم بشكل موسمي ليست سهلة على الإطلاق، وأوّلها تأمين جمهور كل مساء حتى لا يتعرّض المسرح للخسارة.

تشيرين في المسرحيّة وبالأسماء إلى نساء عربيات رائدات ومنهن مي زيادة وهدى شعراوي ونبوية موسى... ما الذي يربطك بهذا النوع من النساء؟

- سبق أن ذكرتُ أنّ بطلتي نون تتحدث عن رفضها للواقع الذي تعيشه، وتجربتها لا تأتي من فراغ، بل هي تكمّل مسيرة آلوف النساء العربيات اللواتي ناضلن من أجل كرامة العيش. أنا أتواصل معهنّ باستمرار حتى لو كنّ اليوم جزءاً من الماضي. تربطني علاقة خاصة بمي زيادة وقد ألّفت بالفرنسية رواية عن سيرتها التي افتتنت بها، وستصدر عن دار «غراسيه» في باريس.

بموازاة قضية المرأة، تحضر في عرضك الجديد قضية المهاجرين إلى أوروبا والصعوبات الكبيرة التي يواجهونها للحصول على الإقامة وعلى جنسية البلد المضيف. هنا تروين للجمهور تجربتك الخاصة في هذا المجال وترافق صوتك موسيقى النشيد الوطني الفرنسي، كما نسمعك تنشدينه بنفسك من حين إلى آخر...

- عندما عرضتُ المسرحية في مهرجان «أفينيون» لاقت تغطية واسعة في الصحافة الفرنسية ومنها جريدة «لوموند» التي روت كفاحي من أجل تأمين جميع الأوراق اللازمة للحصول على الجنسية الفرنسية، كما روت فشلي في الحصول عليها بعد أن رفضت السلطات المعنية أن تعطيني إياها بحجة عدم استكمالي لجميع الشروط المطلوبة على الرغم من معرفتي باللغة والثقافة الفرنسيتين وحضوري في المشهد الثقافي الفرنسي. في النهار نفسه لصدور مقال جريدة «لوموند»، اتصلت وزارة الداخلية الفرنسية بالمسرح الذي أقدّم فيه المسرحية وطلبت منّي أن أعيد تقديم طلبي. كذلك اتصل بي وزير الثقافة السابق جاك لانغ وعرض مساعدته. اليوم، أصبحت فرنسية، لكنني لم أعدّل نهاية المسرحية وبطلتي نون ما زالت تكافح من أجل شرعية إقامتها. فالقضية ليست قضية دارينا الجندي الشخصية بل هي قضية عامة تطال ألوف المهاجرين، وأنا أريد أن أكون صوتهم في فرنسا. أروي لكِ هذه التفاصيل لأبيّن ردود الفعل الإيجابية، وكيف يمكن للفنّ أن يكون له دور في إسماع الصوت العربي المختلف في أوروبا.

بالعودة إلى موضوع المرأة، أنت تتحدثين في مسرحيتك أيضاً عن النساء المهاجرات وعن موضوع الهوية الثقافية المطروح بحدة اليوم في فرنسا، ما موقفك بالنسبة لهذه القضية؟

- قلتها في مسرحيّتي وكرّرتها في اللقاء الذي دعتني إليه وزيرة حقوق المرأة نجاة بلقاسم-فالو للحديث عن دور الفنّ في دعم قضايا المرأة اليوم: الهوية الثقافية بالنسبة لي هي أمر ينفصل عن الدين. في مسرحيتي، أنتقد مظاهر العودة إلى الهويات المغلقة لدى فئة من المهاجرين العرب والمسلمين، وأعزو ذلك لسببين: أولهما فشل الدولة الفرنسية في دمجهم وإعطائهم الفرص اللازمة للانخراط في المجتمع، وثانيهما مما أتاح للمتطرفين ملء الفراغ الذي تركه المثقفون. أتحدث في مسرحيتي أيضاً عن نتاج المثقفين الطليعيين الذي أتمنى أن يعرّف بهم في الضواحي ومنهم قاسم أمين، ومحمد عبده، ونصر حامد أبو زيد. وأحلم باليوم الذي توزّع فيه كتبهم على أبناء المتحدّرين من أصول عربية فيساهم ذلك في منحهم هوية ثقافية مفتوحة على هموم العصر وقادرة على مواجهة تحديات المستقبل.



محمد المخزنجي

تنكيل النور

ضربة فأس بين كومتي تراب مِن الكومات الصغيرة المتناثرة بكثرة على اتساع الحديقة المخرَّبة تكشف عن نفق يسع لتمرير قبضة يد لكنها لا تدل على مدى امتداد هذا النفق تحت سطح الأرض. ضربة أخرى بين كومتي تراب تاليتين تؤكد أن النفق الأول ما هو إلا جزء من شبكة أنفاقٍ تتشعب تحت أرض الحديقة التي تشعثت خضرة عشبها. مَنْ حفر كل هذه الشبكة دون أن يظهر له أثر؟ فجأة تنبثق نافورة تراب صغيرة في طرف بعيد من الحديقة تتحول إلى كومة جديدة. لابد أن الحفار هناك ينثر التراب من جوف الأرض إلى سطح العشب. أذن بشرية تلتصق بالأرض فتلتقط صوت نهش الترابِ في الأعماق وتمضي متعقبة الصوت حتى تنطلق صيحة المتعقِّب: «هنا». وبسرعة يغوص جاروف في البقعة التي أشار إليها صاحب الصيحة وينتزع كتلة من أرض الحديقة يطرحها جانباً فتتفتت تراباً. ومن الفتيت يبرز حفار الأنفاق ناثر التراب بحجم جرذ ضئيل غريب الهيئة. تسرع يدٌ خبيرة لتحيط بجسمه كثيف الفراء الرمادي المزرق تاركة قوادمه غريبة الأكف والمخالب ورأسه الصغير المخيف خارج الإحاطة. رأس بلا عينين ولا أذنين وبأنف مدرَّع مستدق طويل كأنه مجرد بوز أصم. وتحت البوز ينفتح فم كبير بأسنان فالجة قارضة حادة ومدببة الرؤوس.

إنه أشهر سكان تحت الأرض مستوطني بطن التراب الطري في البساتين والمزارع والحدائق ومراعي العشب. مخلوق ميسَّر لما خلق له من عيش في الكتمة والعتمة والصمت. ما جدوى العينين فلتنقرضا وتتحولا إلى محض ثقبين مطمورين بالفراء الكثيف لتحجبا بصيص النور إن تسلل إلى الخِباء أوْهَى شعاع من النور. والأذنان أيضاً ما جدواهما في ذلك الوسط الأصم الكاتمِ للصوت؟ فلتذبلا ويكسو ما بقى من فتحتيهما جلدٌ فوقه شعرٌ فوقهما تراب على تراب. لكن رحمة التيسير لا تترك هذا المخلوق أعزلَ في هذا العماء والصمم. بوزه المتطاول المدبب تغطيه آلاف الشعيرات الحسية الدقيقة. وتجعله يدرك ما بقربه باللمس. أما البعيد فيستشعره بقدرة فذة على التقاط أخفت ذبذبات الحركة فوق الأرض أو تحتها. من أشباهه ما يسمَّى «النهبي» ويعيش في رمال الصحراء وتبدو حركته السريعة المنسابة تحت سطح الرمال كما لو كان يبحر فيها أو يطير. يمتلك حاسة سمع خاصة إذ يفطن إلى وجود فرائسه وقبوع مفترسيه بالتقاط أصواتهم وهو غائص في الرمل الذي يوصل الأصوات في الصحارى بأجلى مما في الهواء. ثمة من يخرج «النهبي» من زمرة النوع الثديي





الشائع لحفاري الأنفاق لأن له خواص دم الزواحف الذي تتغير حرارته ما بين لهيب النهار القائظ وبرد الليل القارس في الصحراء. والنوع نجمي الأنف يكاد يخرجه المختصون أيضاً من هذه الزمرة. فهو يجيد السباحة في الماء لأنه يحفر أنفاقه تحت قاع المستنقعات والبرك ويستخدم أنفه المنجَّم ذا الإحدى وثلاثين شعبة متحركة في الشم والتذوق. ينفخ فقاعات لصق أنفه تصيد جزيئات الروائح فيشم ويتذوق بهذا الأنف. ويبقى النوع الشائع متفرداً بخصيصة الاعتماد على اللمس والجس بأنف يكاد لا يشم وكيان شديد الحساسية للموجات الاهتزازية في باطن الأرض مهما شحبت. يقرنه البعض بجهاز كشف الذبذبات تحت الأرض GEOPHONE الذي طوره الجيش الأميركي لاكتشاف دبيب قوات المقاومة الفيتنامية في شبكة أنفاقها السرية تحت معسكرات المارينز أثناء حرب فيتنام. ولعل ابتكار الجهاز كان مستلهماً من قدرات هذا الكائن؟!

كائن لا يكف عن الحركة والالتهام. يحفر ويأكل. ويحفر ويأكل. فهو بينما يشق طريقه صانعاً أنفاقه دون كلل في الليل كما في النهار وبمعدل يصل إلى عشرين متراً يومياً تتساقط من سقف وجوانب أنفاقه ديدان الأرض. غذاؤه المفضل الذي يلتهم منه يومياً ما يعادل نصف وزنه وبسرعة تكاد لا ترصدها العين البشرية. ثلاث قضمات في الثانية الواحدة. وهذه القضمات البارقة ليست كل شيء فكل قضمة تكون مسبوقة باعتصار خاطف عجيب من كفين أعجب فيخرج التراب من بطون الديدان التي تأكل وتخصب التربة ليبقى للحفار منها البروتين ولا تتلبك أمعاؤه. وعندما تكون هناك وفرة من ملكات تخصيب التربة هذه في مواسم الخريف والشتاء البليلة يقوم الحفار الحاذق بأدهش تصنيع غذائي وتخزين احتياطي لمواسم الندرة والجفاف واحتياجات الأنثى طوال فترة الحمل والولادة والإرضاع. تفرز أفواه حفار الأنفاق لعاباً يحتوي على مادة مخدرة تشل حركة الديدان فيقضم رؤوسها حتى لا تفسد ثم ينقلها إلى غرف التخزين! وتكون مستودعات غذاء الطوارئ هذه قريبة من غرف أخرى فسيحة بحجم كرة قدم ومبطنة بعشب جاف مجلوب في الليل من سطح الأرض تسمى غرف «التعشيش». غرف التزاوج الذي لا يمتد هنيهات يغادر بعدها النكر المستضاف على الفور لتخلو الأنثى إلى نفسها. شهر من الحمل وشهر من الإرضاع بعد ولادة ما يتراوح بين اثنين وستة أفراد من الحفارين الجدد كل عام. يولدون مجردين من الشعر الذي ينمو ويتكاثف بعد ثلاثة أسابيع وبعد الأسبوع الرابع أو الخامس يشتد عودهم ويكون عليهم أن يخرجوا إلى سطح الأرض ليختار كل منهم بقعة يبدأ منها حفر نفقه الخاص بعيداً عن الأبوين والإخوة والأقارب وقد هُيِّئ بأقسى أدوات القدرة على العيش في انفراد!

فيما تكون أرجل هذا الكائن الخلفية قصيرة وذيله قصيراً تتطاول قوادمه وتتفلطح راحاتها وتكتسي بواطنها بجلد سميك أجرد وتبرز من أطرافها ستة أصابع في كل كف. ولا يكون الأصبع الزائد سوى شظية عظمية في الطرف الخارجي للكف تدعم كفاءته ليعمل كجاروف وشوكة حقل ومنراة معاً. شوكة تنغرس شفراتها في الطمي وجاروف يغوص ومنراة تنحي الردم جانباً أو تنثره عبر أنفاق رأسية تنفتح على سطح الأرض. وتتكون الكومات التي تكشف عن وجود هذا الحفار تحت الأرض وتتسمى باسمه «تلال الخلد MOLE HILLS ». كومات بقدر ما تيسر عليه فعالية الحفر بقدر ما توقع به إذ تدل عليه وتكشف عن وجوده.

وها هو واحد منها ممسوك في قبضة صياد بشريٍّ أريب. يتعجب الصياد من غرابة منظر صيده لكنه لا يكرهه. يدرك أنه لا يأكل جذور مزروعاته ولا يسيء إليها بل يفيدها بتهوية باطن التربة بشبكات أنفاقه. لكنه في الوقت ذاته الذي يفيد يضر عندما يغدق موسم الأمطار وتتحول هذه الأنفاق إلى قنوات مائية تخنق بالبلل الزائد جذور النباتات. أما أكثر مايسوء الصياد من صيده فهو تشويه مسطحات العشب الخضراء المشذبة بكومات التراب المنثور. ولا شعورياً تضغط قبضة الصياد على أسيرها فيتملَّص. تملُّص لا يوحي بمجرد الرغبة في الإفلات بل ينبئ عن معاناة بالغة كأنه يتعذب في الهواء الطلق وبهرة النور.

وهو بالفعل يتعذب. فالنور الذي لا يراه يشعل ظلمة بصره بسواد مومض يخيفه. والهواء الطلق الغني بالأوكسجين فوق طاقة احتماله. دمه مهيأ بنوع من الهيموجلوبين ذي القدرة الاستثنائية على حمل كثير من ثاني أكسيد الكربون واستعداد متواضع لاحتمال المزيد من الأوكسجين. فهو في باطن الأرض قادر على إعادة تدوير زفيره لتكفيه أقل كمية من الأوكسجين المتسرب من سطح الأرض عبر مسام التربة أو أنفاق نثر التراب الرأسية القصيرة التي يطهر بها أنفاقه الأفقية الطويلة. لا يؤذيه المزيد من ثاني أوكسيد الكربون بل يحييه! وهو في مأزق اختناقه في الهواء الطلق يتملص ويعض. يعض الهواء المتذبذب بحركة لا يعرف ما وراءها ويعض أي شيء يقترب منه أو يلمس خطمه. يفتح قوس فمه البشع ويعض فيثير شفقة صاحب القبضة التي تحيط به. يطلقه.

على الأسفلت يبدو الخلد كما جرذ ضائع غريب وكأنه يركض على سطح صفيح ساخن. يجري على غير هدى قاطعاً جريه بالانعطاف في غير اتجاه. هنا وهنا وهنا. ينعطف ويجري. وينعطف ويجري. وكلما صادفه نتوء يفتح فمه ويعض. وأخيراً يعبر الأسفلت ويصل إلى المرج فيغوص في خضرة العشب باحثاً عن بقعة من تراب. يحفر بقوادمه المكففة ذات الأصابع والمخالب. يحفر يحفر يحفر ناثراً التراب من حوله صانعاً بداية نفقه المتجه إلى مستراحه المظلم الكتيم. باطن الأرض!

عيد «العدد» احتفاء بالعبقرية



عبدالله الحامدي

للعدد (3,14) «pi» عيدُه أيضاً، وفي 14 مارس/آذار الحالي سيبلغ عمر هذا العيد ربع قرن، لكن الاحتفال به لايزال مقتصراً على الأوساط الأكاديمية، ونخبة النخبة من علماء الرياضيات والفيزياء.

وبخلاف أعياد أخرى، مثل عيد الحب الذي يسبقه بشهر واحد (14 فبراير/شباط)، وينتشر كالنار في الهشيم خصوصاً بين أجيال الشباب، فإن عيد العدد «pi» π لايزال مجهولاً لدى عامة الناس في العالم.

هل هذا يعني أن العاطفة تتسيد على العقل حتى في عصرنا الحالي؟

أم أن الإنسان بطبعه يأنف الخضوع لطقس الأرقام، حتى لو كان عيداً توزع فيه قوالب الكعك والبيتزا والشكولاتة وسط مشاعر كرنفالية .. فما معنى البهجة إن كان مصدرها مجرد رقم افتراضي اكتشفه عالم رياضيات منذ أربعة قرون، هو ويليام جونز عام 1706، محاولاً حساب نسبة محيط الدائرة إلى قطرها، فخرج له رقم ثابت لا يتغير هو: 3,14 ؟!

لكن التاريخ (14 مارس) يصادف ذكرى ميلاد ألبرت أينشتاين، كما يتطابق كذلك مع استخدام أينشتاين للعدد pi في نظريته النسبية.

لم يعد أحد يذكر جونز، فيما ظلت وجوه أساتذة الرياضيات تلاحق ذاكرة الطلبة برمز شهير هو «pi»، أو «بي» بالعربية، الذي يشير إلى الرقم الأعجوبة في هندسة الدوائر، إلى أن جاء عالم الفيزياء الأميركي لاري شاو قبل 25 سنة، وتحديداً يوم 14 / 3 (لاحظ النسبة)، ليطلق هذا الرمز، ويعلن مع مجموعة من أصدقائه في مدينة سان فرانسيسكو بدء الاحتفال باليوم العالمي للعدد، ناثراً بهجته المحسوبة بدقة شديدة، ولا متناهية في الوقت نفسه، حيث إن «بي» هو عدد تقريبي، أرقامه مستمرة إلى ما لا نهاية، بعد الفاصلة.

لكن هل تقف أسرار «العدد» عند هذه النتيجة الحسابية، وقد أصبحت بديهية في عالم واسع تزداد معارفه لحظياً باتساع الكون؟

لقد حاول الإنسان دائماً فك الألغاز المحيطة به بحثاً عن الحقيقة، لكنه اصطدم بأخرى أشد غموضاً، منذ أن بدأ يتطلع بالعين المجردة إلى قبّة السماء، وكلما أوغل فيها ازدادت دهشته وحيرته، التي بلغت منتهاها حين جاء «أبو النظرية النسبية» ألبرت أينشتاين (1879 - 1955)، وللمصادفة البحتة وافق ميلاده يوم 14 مارس، ليخلص إلى أن الإنسان يمكن أن يسافر إلى الماضي، بعد أن يخترق سرعة الضوء البالغة (299,792,458 متراً في الثانية)، فيعود تدريجياً إلى الوراء، إلى الأزمنة الغابرة، مثبتاً ذلك علمياً، لكنه عجز عن تطبيقه عملياً!

سرعة الضوء مهما كانت خاطفة ليست سوى رقم، وعمر الإنسان مهما طال ليس سوى رقم، وعمر الكون في المحصلة ما هو إلا رقم .. وفي القرآن الكريم، يقول الله، جلّ جلاله: «هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً وقدره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب ما خلق الله ذلك إلا بالحق يفصل الآيات لقوم يعلمون»، (سورة يونس، الآية 5)، وقال أيضاً: «لقد



أحصاهم وعدّهم عدًا»، (سورة مريم، الآية 94).

بعض الباحثين في العصر الحديث تبحّر في مسألة العدد في القرآن الكريم، انطلاقاً من أسرار العلاقات الرياضية المختزنة فيه، مثل: مغزى عدد السور (114) وعدد الآيات (6236) وعدد السور التي تبدأ بالحروف الهجائية المقطعة (29).

وقد توصل الباحث الأردني عبدالله جلغوم إلى نتائج منهلة عبر بحثه الطويل في «الإعجاز العددي للقرآن الكريم»، كل واحدة منها تحتاج إلى وقفة تأمل، منها ما أشارت إليه الآية الكريمة «عليها تسعة عشر»، (سورة المدثر الآية 30)، وما تكتنفه من أسرار بدءاً من تطابق العدد (19) مع عدد حروف البسملة: «بسم الله الرحمن الرحيم»، وليس انتهاء بمضاعفات هذا العدد، وعلاقته بترتيب مجمل القرآن الكريم من سور وآيات وحروف ومعان ودلالات.

وفي اللغة العربية الجميلة والجليلة، لغة القرآن الكريم، ما لا يحصى من الأسرار العددية، أولها عدد الحروف العربية التي تبلغ 28 حرفاً، وهي من مضاعفات الرقم 7، الذي ينطوي على عجائب منهلة، ليس في الثقافة العربية فحسب، بل في كل الثقافات والأديان، فهناك سبع سموات وسبع أرضين وسبعة أيام، وقد وردت في القرآن الكريم سبعة مواضع للسجود وسبع سنابل وسبع بقرات، وفي الحديث الشريف: «سبعةٌ يظلهم الله بظله يوم لا ظل إلا ظله»، كما أن شهادة الإسلام قائمة على سبع كلمات: «لا إله إلا الله محمد رسول الله».

ولعل الباحث في مكانة العدد وقيمته عبر ثقافات الشعوب يعجب متسائلاً: كيف لم يحتفل العرب بالعدد ويجعلوا له عيداً قبل غيرهم؟ بل لا أحد يختلف اليوم حول دورهم في علم الرياضيات، فالعالم العربي الإسلامي محمد بن موسى الخوارزمي (780 - 850) هو من اخترع «الصفر» في الحساب، وكان يعمل في «بيت الحكمة» ببغداد، في عهد الخليفة العباسي «المأمون» إبّان العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، وقد أعاد كتابة «السند هند» للعالم الفلكي الهندي براهما جوبتا، كما ألف كتاب «الجبر والمقابلة» الذي ترجم إلى اللاتينية، ومنذ ذلك الحين عُدَّ الخوارزمي مؤسس علم الجبر.

ومما يثير العجب في هذا السياق أن «الأعداد» دخلت في نسيج الحياة الروحية والنفسية لدى العرب منذ القدم، مثلما هي كذلك لدى الشعوب الأخرى في الأرض، وإن كان العرب أكثر كلفاً بالأرقام، حتى أنهم اخترعوا «حساب الجمل»، حيث لكل حرف أبجدي رقم يعبر عنه، وثمة أرقام يتفاءلون بها وأخرى يتطيّرون منها، كالأرقام الزوجية مثلاً، ويقال: إنهم سمّوا «ألف ليلة وليلة» لهذا السبب، حيث زادوا «ليلة واحدة»، حتى لا تقتل شهرزاد في خاتمة تلك الحكايات الأسطورية الرائعة.

في الأدب نقع على أمثلة باهرة للعلاقة اللطيفة التي بناها الشعراء العرب مع العدد، وطريقة تعاملهم النكية في استلهامه وتوظيفه جمالياً، ولا أدلُّ على ذلك مثل القصيدة الشهيرة للشاعر الجاهلي امرئ القيس (520 - 565) الملقب بالملك الضليل، حين كان يلاعب حبيبته «الشطرنج»، ممرراً رسائله العاشقة عبر حرب ضروس على رقعة الشعر الذهبي، معيباً تشكيل العدد «مئة» على طريقته الخاصة:

تعلّقَ قلبي طفلةً عربيةً

تنعّمُ في الديباج والحلي والحللْ

فقبلتها تسعاً وتسعين قبلةً

وواحدةً أخرى وكنت على عجلْ

في الواقع لا يمكن حصر المسوغات التي تدفع البشر للاحتفال بالعدد، وهم يحسبون كل شيء في رحلة حياتهم، بما في ذلك أعمارهم وخبراتهم وتجاربهم والأحداث الصغيرة والكبيرة التي مرّوا بها أو مرّت بهم، وفي كل عام يحرقون عدداً من الشموع في ذكرى ولادتهم، سواء أكانت الذكرى مثيرة للحزن أم للفرح؟

وما ينطبق على الأفراد ينطبق على الشعوب والأمم، وهي تسعى للولادة والنهوض من جديد، فتطوي صفحات لتفتح صفحات أخرى، ورغم المرارات التي تشوب ذلك، والدماء الغزيرة التي تسيل، يسجل التاريخ أرقاماً عابرة ومعبرة عن ثورات شعبية عارمة مثل 17 ديسمبر (تونس) و25 يناير (مصر) و11 فبراير (اليمن) و17 فبراير (ليبيا) و15 مارس (سورية)، تاريخاً مطرزاً بأعداد!



البصمة الإيكولوجية

د.أحمد مصطفى العتيق

يمثل مفهوم «البصمة الإيكولوجية» Ecological Foot-print المفهوم الأحدث في مجال البيئة على الرغم من أن جنوره التاريخية تعود إلى السبعينيات من القرن العشرين، فعندما انعقد مؤتمر الأمم المتحدة للبيئة الإنسانية سنة 1972 في مدينة ستوكهولم بالسويد (أول مؤتمر دولي حول البيئة)، أعاد المؤتمر تعريف البيئة على أنها: «مخزون المصادر الطبيعية المتوافرة في أي وقت من أجل تلبية احتياجات الإنسان»، أما عملية التنمية فقد عرِّفت على أنها: «عملية استخدام تلك المصادر بهدف زيادة رفاهية الإنسان أو على الأقل المحافظة على مستواها». والواقع أن كلاً من الأهداف البيئية والأهداف التنموية ليست متعارضة، ولكنها مكملة لبعضها البعض، أما مقولة (إما التنمية وإما البيئة) فهي خيار غير منطقي.».

وعلى الرغم من ظهور المفهومين بشكليهما المستحدثين، إلا أن البحث عن مفاهيم جديدة للتنمية أكثر اتساعاً واستيعاباً لقضية الموارد لم يتوقف أبداً، ذلك أن القضية الأساسية تتركز في الربط بين التنمية وحدود قاعدة الموارد الطبيعية المتاحة، وتلعب فيه الاعتبارات البيئية دوراً مركزياً. ومن ثم ظهر مفهوم التنمية الإيكولوجية سنة 1973 والتنمية بدون تدمير1974 - 1975، وبدائل التنمية وأساليب الحياة 1978 – 1979، ومصطلح التنمية المستدامة 1982، ومستقبلنا المشترك 1987.

وفي بداية التسعينيات من القرن العشرين بدأ باحثون في جامعة كولومبيا بقياس مساحة الأرض المطلوبة لتزويد السكان بالموارد بشكل عام بناء على معدلات الاستهلاك المتباينة جغرافياً، وكذلك المساحة التي يتطلبها امتصاص نفاياتهم. وقد أطلق على هذه الطريقة المبتكرة (البصمة الإيكولوجية) وتقاس بالهكتار. وفي بعض الدول مثل الولايات المتحدة الأميركية تعتبر البصمة الإيكولوجية أكبر من مساحة البلاد نفسها بسبب اعتمادها الكامل على الواردات أو بسبب الاستغلال الجائر لمصادرها وقدرتها على امتصاص النفايات. وقد خرج الباحثون في الجامعة بنتيجة مؤداها أن الموارد المطلوبة لتأمين مستوى معيشة مثل الذي يتمتع به الأميركي أو الكندي لكل سكان العالم يتطلب ثلاثة أضعاف كوكب الأرض بالإضافة إلى الكوكب الحالي الذي نعيش فيه. وأكدت هذه الدراسة أن البصمة البيئية للولايات المتحدة تستحوذ على أكثر من 20٪ من المساحة الكلية لكوكب الأرض.

وعليه فإن البصمة الإيكولوجية تُعنى بقياس العرض والطلب بالنسبة للأصول الإيكولوجية. وهي آلية حسابية للموارد، وفيما يتعلق بالطلب تقيس البصمة الإيكولوجية الأصول الإيكولوجية (القدرة الاستيعابية البيولوجية أو المساحات البرية والبحرية المنتجة بيولوجياً) التي يحتاجها



سكان دولة معينة لإنتاج الموارد الطبيعية والخدمات التي يستهلكونها. ويشمل ذلك: الأغذية النباتية، ومنتجات الألياف، والمواشي، والأسماك والخشب، وغيره من منتجات الغابات، وحبس واستيعاب النفايات (ثاني أكسيد الكربون المخلف من المحروقات الأحفورية) إضافة إلى المساحات المخصصة للبُنى التحتية.

أما بخصوص العرض فيتم استعمال القدرة الاستيعابية البيولوجية لتتبع الأصول الإيكولوجية المتوافرة لدى كل دولة وعلى المستوى العالمي. ويعبِّر عن كلا المقاييس بالهكتار العالمي. أي وحدة الهكتار القابلة للمقارنة دولياً مصحوبة بالمعدل العالمي للإنتاجية البيولوجية. وتُستنبط القيم الاستهلاكية عبر تتبع الإنتاج والواردات والصادرات. ويمكن مقارنة البصمة البيئية لكل دولة بقدرتها الاستيعابية البيولوجية، إذا كان الطلب على الأصول الإيكولوجية لدولة ما يفوق ما هو متوفر لديها فإن تلك الدولة تعيش عجزاً بيئياً. وفي هذا الإطار تطورت مفاهيم أخرى مرتبطة مثل مفهوم المساحة البيئية أو الحيز البيئي (Environmental Space) وهو يرتبط بمفهوم البصمة الإيكولوجية، ويستخدم في تحديد الحصة العادلة لكل دولة في العالم من الموارد الطبيعية ومدى تجاوزها لهذه الحصة، ومن خلاله يتم تحليل معيار العدالة البيئية، كذلك يرتبط بمفهوم البصمة الإيكولوجية مفهوم الديون الإيكولوجية للدول التي تعاني عجزاً بيئياً (Ecological Debts)

والمحركان الرئيسيان للبصمة الإيكولوجية هما السكان والاستهلاك الفردي. ونتيجة للارتفاع السريع في أعداد السكان وارتفاع مستويات الاستهلاك الفردي، تجاوزت البصمة الإيكولوجية للبلدان العربية القدرة البيولوجية المتوافرة منذ السنوات الثلاثين الماضية. ونتيجة لذلك، تعتمد الاقتصادات العربية على التدفقات التجارية العالمية باستيراد المواد الغذائية والمنتجات الرئيسية الأخرى.وزادت الاضطرابات في سلسلة الإمدادات العالمية والارتفاعات الحادة في أسعار المواد الغذائية العالمية الشعور بانعدام الأمن الاقتصادي. وتعتمد البلدان العربية المنخفضة الدخل على الاقتراض والمساعدات الأجنبية لتمويل مستورداتها،وبذلك تضيف عبئاً ثقيلاً من الديون إلى الأجيال المقبلة.بينما تعتمد البلدان العربية المصدرة للنفط على موجوداتها المالية الكبيرة لتسديد أثمان مستورداتها، وبذلك تبقى عرضة للدورات الاقتصادية العالمية، في ضوء تقلُّب أسعار النفط العالمية واحتمال زيادة الإمدادات من مصادر غير تقليدية للنفط والغاز. وفي هذه الأثناء يستمر استنزاف موارد متجددة مثل خزانات المياه الجوفية والتربة السطحية ومصائد الأسماك نتيجة الاستهلاك المبذر والاستغلال المفرط.



جمال الشرقاوي

رفاعة.. في الثقافة والفنون

على النقيض من «شيوخ» آخر الزمان، الذين اكتفوا باجترار الكتب القديمة من أثر الفقهاء السابقين، متشبثين بما أفتوا به في أزمنة سحيقة.. وضيقوا على تابعيهم، بحصر عقولهم في هذه الفتاوى، بما يجعلهم عازفين عن أي معارض عصرية، موهمين هؤلاء، ومصرين على فرض ضيق الأفق، والانغلاق العقلي، بأن ذلك هو الإخلاص الديني، والتمسك بشرع الله، والاسلام الحق، الذي «يصلح لكل زمان ومكان»، ويفسر كل الأحوال، ويعالج كل الأمور..

أدرك الشيخ رفاعة الطهطاوي، بعقله المستنير، وفكره المنفتح، وإرادة النهوض بمجتمعه ووطنه، أن هذا الانغلاق والجمود ليس هو صحيح التدين، ولا نصرة الإسلام، ولا تبجيلاً لشريعته كتاباً وسنة، ولا حتى فهماً سوياً لفقه السابقين. فلقد حفظ القرآن طفلاً، ودرس في الأزهر الشريف كل علومه، وتخرج متفوقاً، مما جعله يحتل كرسي الأستاذية فيه، متميزاً على علمائه الراسخين.. وشرح آثار الأئمة وعمد الفقه، ما جعل طلاب العلم النابهين يتزاحمون على درسه. وخلص من كل ذلك إلى أن كتاب الله الذي يبدأ بسورة «اقرأ»، وأحاديث رسوله الكريم يحضان على المعرفة وطلب العلم - ولو في الصين - والاعتماد على العقل قبل النقل.

وهكذا جاءت عقيدته الثقافية متميزة في ذلك الزمان بأمرين جوهريين تجريديين: الأول الشمول، والموسوعية. والثاني: الديمقراطية.

أما الشمول. فهو الإلمام بكل فروع المعرفة، في زمن كانت بلاده، وعلماء بلاده لا يرون الثقافة مقصورة على علوم الدين واللغة فقط، ولا يكترثون بعلوم الدنيا، وآفاق اللغة. وهو نفس ما يعمل «شيوخ» آخر الزمان لإعادتنا إليه الآن!

فلاحظ مبكراً، وهو في باريس أن: «البلاد الإفرنجية مشحونة بأنواع المعارف والآداب التي لا ينكر إنسان أنها تجلب الأنس وتزين العمران. وقد تقرر أن الملة الفرنساوية ممتازة بين الأمم الإفرنجية بكثرة تعلقها بالفنون والمعارف، فهي أعظم أدباً وعمراناً».

لم تكن هذه ملاحظة عابرة لمبعوث من الشرق يسجل شيئاً جديداً عليه في بلاد يزورها ويدرس لغتها. وإنما كانت اهتماماً عميقاً تحفزه إرادة عارمة بأنه يمكن أن يفيد وطنه، بل وكل الشرق العربي بأسس التمدن والتحديث. وهي عنده ليست مجرد أماني. فهو فور عودته من البعثة عام 1831، شرع فوراً في إنشاء مدرسة الألسن، التي لم تلبث أن تحولت فعلياً إلى جامعة مدنية إلى جانب جامعة الأزهر الدينية، تدرس فيها كل العلوم والمعارف الحديثة، وليعمل هو وتلاميذه على ترجمة مئات الكتب في هذه العلوم، ويكوّن طليعة ممتازة تقود أكبر حركة تنوير في زمانه، ويواصله «أبناء رفاعه» في المراحل اللاحقة، كما رصدهم الأديب الكبير «بهاء طاهر».

لكن الثقافة عند الطهطاوي، المسلم عميق التدين، كانت حقاً لبني الإنسان جميعاً، بمعيار العدالة والمساواة بين البشر. وليست ميزة طبقية، يحتكرها الخاصة من المقتدرين. كانت في رأيه مؤسسة على الديمقراطية وحقوق الإنسان الطبيعية.

لقد لفت نظره شعبية الثقافة - على الأقل في مستوى أصحاب الحرف - عندما يقول: «إن سائر العلوم والفنون والصنائع مدونة في الكتب، حتى الصنائع الدنيئة، فيحتاج «الصنائعي» بالضرورة إلى معرفة القراءة والكتابة لإتقان صنعته».

بهذا الإدراك لضرورة التعليم لكل طبقات المجتمع، استثمر اتجاه الخديوي إسماعيل التوسع في إنشاء المدارس، بإطلاق شعاره الخالد «التعليم كالخبز والماء، حق لجميع أبناء الأمة، أغنياء وفقراء، ذكوراً وإناثاً». وباشر تنفيذه وتعميقه بنفسه. وطلب من الأزهر الشريف ودار العلوم، العمل على تبسيط اللغة العربية تعليماً وتعلماً، لكي ييسر على التلاميذ دراستها، وعلى المترجمين والباحثين أقصى استفادة منها، كما سبق أن ذكرنا على لسان أستاذ التربية الدكتور حسين عليوة.

على أن الدكتور محمد عمارة يلفت نظرنا إلى أن هذا الشيخ المفكر العبقري تعامل مع الثقافة بجوهرها العلمي. بعكس «شيوخ» آخر الزمان الذين يرفضون الديمقراطية والبرلمان باعتبارهما بدعة، ويتمسكون بالشورى، باعتبارها تشاور الحاكم مع أهل الحل والعقد - الذين يراهم هو وحاشيته طبعاً - والذين يصفونهم هم بـ «العلماء». ويقصدون أنهم هم العلماء. ومع ذلك، وإمعاناً في الميكيافيلية - التي تنافى أبسط

قاعدة أخلاقية، يتسابقون لممارسة الانتخابات، لتمرير ما يستطيعون به السيطرة.. ولو بالخداع والغش، باسم تطبيق شرع الله!

لقد اهتم الطهطاوي بتخليص صفة «العلماء» عن هذا الخلط المتعمد بالتفرقة الواضحة بين الشيوخ الحقيقيين من علماء الدين فقط، وبين العلماء كصفة للباحثين في مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية.. وليست الدينية.

وانتبه المفكر المستشرف آفاق مستقبل أرقى لبلاده وأمته، أن الدول والأمم المتحضرة تعنى عناية خاصة بالبحث العلمي، وإشاعة المنهج العلمي بين بنيها، وهو ما نسعى إليه الآن في مجتمعاتنا، ولم نبلغه بعد، بينما يريدوننا «شيوخ» آخر الزمان أن نرتد عن القليل الذي حققناه، ونكبل أنفسنا بقيود ماضوية حتى في المظهر والملبس.

قال رفاعة: «إنهم - الفرنساوية - ليسوا أسراء التقليد أصلاً، بل يحبون دائماً معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه». ويواصل موضحاً أن هذه العقلانية العلمية ليست قاصرة على كبار علمائهم ومثقفيهم، وإنما هي حالة عامة: «حتى أن عامتهم أيضاً يعرفون القراءة والكتابة، ويدخلون مع غيرهم في الأمور العميقة، كل إنسان على قدر حاله».

توقف رفاعة الطهطاوي أمام المنهج العلمي في الدولة الحديثة، لم يكن مجرد إعجاب وانبهار بحالة مختلفة عن لا علمية مجتمعات الشرق العربي عندئذ.. وإنما كان درساً اختزنه في عقله، حتى إذا عاد إلى وطنه، عمل على تطبيقه.. وقد طبقه بإبداع في معظم المجالات التي عمل فيها، والتي كانت تقريباً كل مجالات الحياة وعلومها، فكان الرائد والمؤسس فيها جميعاً، كما قيمه بعد مئة سنة من رحيله، كتاب أساتذة الجامعات المصرية، في جميع التخصصات، مما سنتناوله لاحقاً.

لم يكتف الطهطاوي بملاحظة التطور الثقافي بالثقافة العليا، بالعلم والآداب والفنون، وإنما امتدت رؤيته إلى الثقافة المجتمعية، أي منظومة القيم التي تحكم سلوك الأفراد نحو غيرهم ومجتمعهم، التي حبذها، وقارن بينها وبين نقيضها السائد، ولا يزال، عندنا.

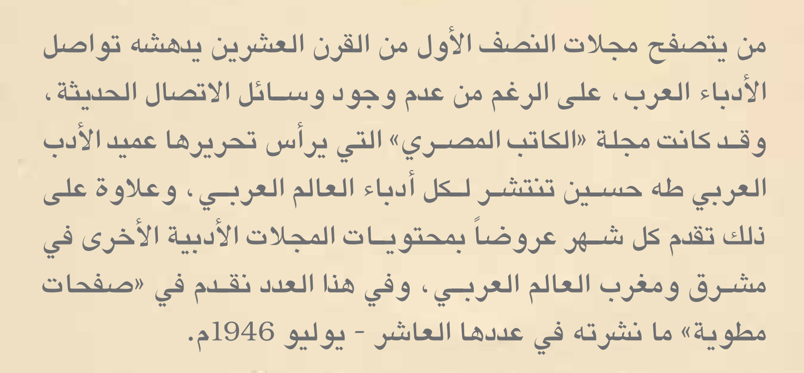
فهو يرى أن كل ما يكسبه الفرنسيون، حتى المادي منه، مرتبط بالحرية، والعدالة.. وكراهيتهم للظلم، وعدم قبولهم له: «فإن ذلك - المكسب - من كمال العدل (الديمقراطية) عندهم، فهو المعول عليه في أصول سياساتهم. فلا تطول عندهم ولاية ملك جبار أو وزير اشتهر بينهم أنه تعدى مرة وجار»!

ورأى أنهم بشكل عام، وأغنياءهم بشكل خاص، لا يسرفون، ولا يمارسون حياة البذخ التي نمارسها في الشرق، بل يميلون للإدخار «فمن جملة أسباب غناء الفرنساوية أنهم يعرفون التوفير وتدبير المصاريف، حتى أنهم دونوه وجعلوه علماً متفرعاً من تدبير الأمور الملكية (السياسية) ولهم فيه حيل عظيمة على تحصيل الغنى، فمن ذلك: عدم تعلقهم بالأشياء المقتضية للمصاريف (كالمظهرية)، فإن الوزير مثلاً، ليس له أزيد من خمسة عشر خادماً، وإذا مشى في الطريق لا تعرفه من غيره، فإنه يقلل أتباعه ما أمكنه، داخل داره وخارجها.. فانظر الفرق بين باريس ومصر حيث إن العسكري بمصر له عدة خدم».. كان زمان!

ويسجل أنهم يقيمون العمل، وأنه مصدر كل إنتاج، ويعلون من شأن العاملين المنتجين، الذين يحصلون على دخلهم نظير العمل الذي يؤدونه. ويرفضون أن يعطوا أي مال لمن لا يعمل وهو قادر على العمل، باسم الصدقة أو الإحسان-. «فالبلاد المتحضرة يقل كرمها، وأيضاً يرون أن إعطاء القادر على الشغل شيئاً، فيه إعانة له على عدم التكسب».

وكما سجل الدكتور علي بركات في عرضه للمادة الثانية في الدستور الفرنسي- لاحظ تقدمها - «يعطون (الفرنسيين) من أموالهم، بغير امتياز شيئاً معيناً لبيت المال كل حسب ثروته» ويعلق رفاعة «وأما المادة الثانية فإنها محض سياسة، ويمكن أن يقال إن الفِرد (ونحوها) لو كانت مرتبة في بلاد الإسلام كما هي في تلك البلاد لطابت النفس، خصوصاً إذا كانت الزكوات والفيء والغنيمة لا تفي بحاجة بيت المال أو كانت ممنوعة بالكلية، وربما كان لها أصل في الشريعة»!

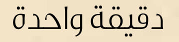
ثم يضيف ملاحظته عن موقف أفراد المجتمع من الضريبة «ومدة إقامتي بباريس لم أسمع أحد يشكو من المكوس والفِرد والجبايات أبداً».



من يتصفح مجلات النصف الأول من القرن العشرين يدهشه تواصل الأدباء العرب، على الرغم من عدم وجود وسائل الاتصال الحديثة، وقد كانت مجلة «الكاتب المصري» التي يرأس تحريرها عميد الأدب العربي طه حسين تنتشر لكل أدباء العالم العربي، وعلاوة على ذلك تقدم كل شهر عروضاً بمحتويات المجلات الأدبية الأخرى في مشرق ومغرب العالم العربي، وفي هذا العدد نقدم في «صفحات مطوية» ما نشرته في عددها العاشر - يوليو 1946م.

في مجلات الشرق

فى ارجاء العالم العربى



دقيقة واحدة

من مقال طريف للدكتور صبحي أبو غنيمة في العدد «118» من مجلة «الصياد» لبنان: «جرب دوماً قبل أن تعطي رأياً، أو حكماً، أن تتمهل دقيقة. دقيقة واحدة، قبل الحكم، في المرض، في الأدب، في السياسة. في كل شيء، وثق أنك لن تندم.

أنت وأنا وذاك نمر في حياتنا بمئات من المشاكل كل يوم، في الصنعة، والناس، والحياة، «فنقرف»، ونلعن، ونمدح، وننم، ولو تمهلنا دقيقة واحدة لتغير الأمر في كثير من هذه، ولكنا أقرب إلى الصواب وإلى.. السعادة.

تمهل دقيقة واحدة قبل أن تحكم على هذا المغرور الذي (يقرفك)، وذاك السافل الذي تلعنه، وهذا الطيب الذي تمدحه، وذلك الشخص الذي تنمه، فقد تنقلب معك الآية تماماً..

تمهل دقيقة واحدة قبل؛ لقد جربت أنا ذلك فربحت.. فجربها أنت!....».

الحياة معرض

وفي عدد أبريل من مجلة «المنهل» التي تصدر في مكة المكرمة - بقلم عبدالقدوس الأنصاري:

«ليس الأمر الذي ينجحك اليوم في الحياة الاجتماعية الحاضرة، أن تكون ذا ثراء عريض من العلم، أو ذا ثراء موفور من الأدب، أو من أي شيء آخر ذي قيمة معنوية في الحياة، فالعصر اليوم كما ترى «عصر المادة» فهي تسيطر على كل شيء. والذي ينجحك إذن في هذا الجو المادي أن تستطيع «إحالة جوهرياتك» إلى «طاقة ماديات» يأنس الأفراد ويأنس الجمهور منها فائدة لمصالحهم.. وسيلة النجاح في هذا الشأن أن تكون «صيرفياً» لبقاً في عرض ما لديك من علم أو فن ممتاز في «معرض الحياة العام»..

«وإجادة العرض وحسن الإعلان يقومان على دعائم مركزة من إقناع الأفراد وإقناع الجماهير بأن معروضاتك قيمة تحوي الشيء الكثير من رفد مصالحهم الخاصة والعامة، وبقدر ما توفق في هذا الإقناع تكون المتفوق الناجح في الحياة!».

هذا دمي!

وفي العدد «19» من مجلة «الرابطة» البغدادية، للشاعر أحمد الصافي النجفي:

أبعوضة حطّت على قدمي ... وغدت تمص دماي مص ظمي
أمهلتها حتى ارتوت، فهوت ... كفي عليها، فعل منتقم!
كل شفى من وجد صاحبه ... غـلًا، وأطفأ لوعة الضرم
أعنى، إنك كالبعوض: دمي ... يجري بجسمك، فانتظر نقمي!
واعذر إذا عذر البعوض، فلم ... أسفك دماءك، بل سفكت دمي!

سيادة اللغة

ومن مقال عنوانه «مبلغ حاجة اللغة العربية إلى الإصلاح» بقلم هادي محيي الخفاجي في العدد 17 من مجلة الغري التي تصدر في النجف - العراق: نحن اليوم وكثير من الأمم أمثالنا

عدد ١٠ — يوليه ١٩٤٦

الكاتب المصري

مجلة أدبية شهرية

رئيس التحرير: طه حسين

فهرس

تصدرها دار الكاتب المصري

ندرس اللغة الإنجليزية، لا تكريماً ولا تقديراً لها، وإنما لأنها لغة «السادة» وكثير من رجالهم المستشرقين، سياسيين وغير سياسيين، يدرسون لغتنا، لا تكريماً لها ولا تقديراً أيضاً، وإنما لأنها لغة القوم «المسودين» ما في هذا شك؛ وإلا فلماذا لا ندرس غير الإنجليزية؟ ولماذا يدرس الإنجليز غير العربية: الفارسية والهندية والصينية وغيرها من لغات الأمم التي للإنجليز مصالح في بلادها؟ أتقديراً وتكريماً لكل هذه اللغات، أم لغايات أخرى غير التكريم والتقدير؟

أما كون اللغة العربية «سيدة اللغات» والأدب العربي «سيد الآداب» فهذا ما لم يكن ولن يكون مطلقاً، فلكل لغة ميزة ليست للأخرى، ولكل أدب فضل يفتقر إليه غيره، وإنما سادت اللغة العربية والأدب العربي وقتاً ما بسيادة أهلهما وقوتهم وسلطانهم، شأنها في هذا شأن الإنجليزية اليوم والفرنسية قبل الحرب، وإلا فلماذا لم تسد اللغة العربية في الجاهلية؟ ولماذا لم تسد في القرون المظلمة؟ ولماذا لا تسود اليوم؟

كن معلماً

ومن مقال بعنوان «الأزمة الخلقية» في عدد مايو من مجلة «المعلم الجديد» - بغداد، بقلم الدكتور محمد مهدي البصير:

«صديقي إنك تشكو مر الشكوى من أخلاق هذا اليوم، وتنكر على الناس ظمأهم إلى اللذة، وتكالبهم على المادة، وبعدهم عن الأمانة، وتهالكهم في سبيل المصلحة الخاصة، وأشياء أخرى كثيرة من هذا القبيل.

إنني أوافقك على هذا موافقة تامة. فلنبحث عن السبب الذي نشأت عنه هذه الأزمة فإنها لم تنشب فجأة ومن غير سبب.

إنه من المفيد أن نقرر أن المجتمع الحاضر يعيش على خلقين مختلفين، ويجرى في حياته على مبدأين متناقضين، يصطنع أحدهما في الأقوال، وهو أفضلهما؛ وثانيهما في الأعمال، وهو أخسهما، إن الذين يعظون الناس ويرشدونهم في كل فرع من فروع الحياة الأدبية والمادية ولا يعملون بشيء مما يقولون، لا يقعون تحت حصر!..

أتقول إنه ليس لك إلا خلق واحد، وإنك تعمل كل ما في وسعك في سبيل تنفيذ المبادئ السامية التي تدين بها مهما كلفك ذلك؟ حسن جداً. إنك قدوة صالحة تستحق الاقتداء والاتباع، ولكنك لم تفعل حتى الآن سوى نصف واجبك؛ لأنه لا يجب فقط أن تسلك السبيل السوي، وإنما يجب أن تحمل الآخرين على سلوكه أيضاً، وأن تقدم لهم كل معونة ممكنة على بلوغ هذا الغرض!.

أدب المغرب

أصدرت مجلة «الثريا» التي تصدر في تونس عدداً ممتازاً في شهر مارس الماضي للتعريف ببلاد المغرب، لمناسبة زيارة محررها السيد نور الدين بن محمود لتلك البلاد. وفي ما يلي كلمة من مقال في ذلك العدد عنوانه «أدبنا المغربي كما أراه» بقلم الأديب المغربي السيد عبدالكبير الكتاني:

«أدبنا اليوم ينحصر في أنواع ثلاثة: «النوع الأول هو نوع الطبقة التي تكتب بالشكلية الأندلسية بحيث لا تبديل ولا تغيير، ويمكننا أن نجعل زعيم هذه الطبقة الأديب الكبير السيد محمد بن المفضل غريط، ذلكم المغربي الأندلسي الموهوب صاحب كتاب فواصل الجمان في أدباء ووزراء الزمان، وصاحب القصائد التي تتخذ شكلية النسيب والتغزل على تلك الطريقة، ومنشئ القامات على طريقة الحريري وبديع الزمان الهمذاني.

أما النوع الثاني فهو ليس بالأندلسي المحض، ولا فيه من العناصر ما يجعله مغربياً محضاً، وليس هو بالأسلوب الجديد، بل يعتمد على فخامة اللفظ وسمو المعنى وسبك الموضوع، وأستطيع أن أجعل زعيم هذه الفئة في النثر العلامة الجميل مولاي أحمد النميشي، وهو مؤلف كتاب الشعر والشعراء من عهد الحكم الأدريسي السعيد إلى الآن، ومؤلف كتاب ظريف فيمن قال كلمة فعرف بها - وأجعل زعيمها في الشعر الشاعر المفلق الأستاذ الجزولي الرباطي.

ثم هناك النوع الثالث، وهو ذلك الأسلوب الصحفي الجديد، وقد ظهر استعداد من سائر شبابنا للسير على طريقته، وهو في غالب أحواله يحاول تقليد كبار الكتاب المصريين، خصوصاً الكتاب الذين ظهروا على مسرح مجلة «الرسالة» التي تتمتع بمقعد ممتاز عند شباب المغرب..

على أننا لم نصل حتى الآن إلى تكوين اتجاه موحد لأدبنا الجديد، ذلك لأن الثقافة في المغرب كانت، وربما لا تزال، مقصورة على فئة مخصوصة، ثم لانعدام أساليب النشر التي هي أكبر عامل على إيجاد الكاتب المجيد، إذ لا يوجد كاتب أو شاعر خلقت معه عبقريته وإنما البيئة والعوامل والمشجعات هي التي توجد الكاتب والشاعر!».



فاطمة قنديل

وشوشة

..وحين ارتعش وتر التشيللو همت بـ «وانتبهنا بعد أن...» لكن أحدهم لم يملك شعوره فصرخ: «عظمة على عظمة يا..» وقبل أن يكملها قاطعتها: «ششششش»، فصمت.

ولأنني لم أحضر حفلاً لأم كلثوم في حياتي ظلت هذه الـ: «ششششش» تؤرقني فعلياً كلما استمعت لتسجيل هذه الحفلة تحديداً، وأحياناً يحرمني التفكير فيها من الاستمتاع ببقية الأغنية! طالما فكرت في هذه السلطة التي أخرست ذلك المعجب ذا الشعور الجارف - الذي بدا كأن صوته قد اقتطع فعلياً بشفرة هذه الـ:«ششششش». أم كلثوم نفسها - في التسجيل التليفزيوني - انتابها ضعف مباغت ونادر حيالها، فما إن سمعت: عظمة على..مقطوعة بالـ«ششش»، حتى توقفت وابتسمت ابتسامة، بدت لي مزيجاً من الزهو والارتباك، ثم أمالت رأسها إلى الخلف - بعيداً قليلاً عن الميكروفون!

ظلت هذه الـ «ششششش» تراودني ولم تزل، كأنها لغة في حد ذاتها، شفرة معلقة في الفراغ حلمت أن أفك طلاسمها وأكتبها ذات يوم، كنت أحياناً ما أستغرق في كنه هذه السلطة التي شحنت بها هذه الحروف المتلاحقة المتماثلة التي تشكلت منها هذه الوشوشة الآمرة، كنت أفكر أيضاً في أن الشخص الذي نطق بها في تلك الليلة قد نسيها، على الأغلب، فور أن تقدمت أم كلثوم خطوتين مستعيدة - بحسم - هذه المساحة التي فقدتها وشرعت في الغناء، قابضة على الشخص - كفرخ طائش - بحنجرتها.

من أين استمدت هذه الوشوشة المباغتة هذه السلطة ؟! أمن الجمع النشوان الذي لم تزل تطوح به، وبأم كلثوم نفسها: «هل رأى الحب سكارى»؟ كيف تمكنت هذه الـ«ششششش» من أن تخترق الصرخة المهيبة «عظمة على عظمة ياست» بل أن تحاصرها وتخرسها؟ وما الذي ارتسم -في تلك اللحظ -على وجه ذلك المأخوذ الذي خرج عن شعوره: هل احمر وجهه خجلاً ؟ هل تنكر - بعد أن انفض الحفل - مثلي - هذه الششش وظلت تطارده؟ هل لام نفسه لأنه لم يواجهها ويرد الإهانة لهذه «اللالغة» التي باغتته وأصمتته؟!

هل لهذه الوشوشة سلطة فعلاً ؟ سلطة «الإصمات» -Silencing أم أنه وهم صنعته ليطاردني فحسب ؟ هل ثمة قهر فعلي مورس على ذلك الشخص المجهول من قبل الجماعة «المتواطئة» مع هذه الوشوشة الآمرة أم أن المفارقة، وحدها، هي صانعة السلطة ؟ مفارقة الصمت والكلام؛ عدم القدرة على المصالحة بين ضرورة أن يتكلم الإنسان والاحتياج الروحي للصمت ؟ لخواء الصمت التواق لأن تملؤه الموسيقى حيث لا لغة فعلياً وحيث الوشوشة هي الصيغة الوحيدة الممكنة ما بين الموسيقى والكلام، بين ما يتخطى اللغة واللغة الفجة العارية في «عظمة على عظمة يا ست»؟!.

لكنني لا أستطيع أن أمنع نفسي من استمرار التفكير في صمت هذا المعجب المجهول نفسه أو إصماته، (هل صمت فعلاً ؟!) ومن صمت الوشوشة نفسها بعد أن أنجزت مهمتها، لتعاود السلطة الأصلية الظهور، صحيح أنها أخطأت فقالت: و«أفقنا» بعدما زال الرحيق، لكنها -على أية حال - دقت بقدمها أرض المسرح في حسم وأعادتها دون ارتباك واضح: و«انتبهنا»، وأعادت معها أم كلثوم إلى مكانها في المركز - مطوحة بدور المراقب الذي لا يليق بها، والذي اضطرتها إليه المباغتة ليس إلا في لحظة عابرة مختطفة لصراع المجهولين؛ الهامشين، قبل أن ينوبا كظلين في: الموسيقي و«إذا الفجر مطل كالحريق».

من إصدارات

إدارة البحوث والدراسات الثقافية











وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

ملتقى الإبداع العربي
والثقافة الإنسانية